۲۶

بازیافت

مدیر: ڈاکٹر محمد کامران

معاون مدیران: ڈاکٹر ضیاء الحسن، ڈاکٹر ناصر عباس نیّر

شعبۂ اُردو اورینٹل کالج، پنجاب یونیورسٹی لاہور

بسم اللہ الرحمٰن الرحیم

بازیافت

تحقیقی و تنقیدی مجلّہ

بازیافت

تحقیقی و تنقیدی مجلّہ

۲۶

جنوری - جون ۲۰۱۵ء

شعبۂ اردو

اورینٹل کالج، پنجاب یونیورسٹی، لاہور

☆ بازیافت ہائرایجوکیشن کمیشن سے منظور شدہ مجلّہ ہے۔

☆ بازیافت کے سال میں دو شمارے شائع کیے جاتے ہیں۔

☆ بازیافت میں شائع ہونے والے مقالات ماہرین کے پاس جانچ/حتمی منظوری کے لیے ارسال کیے جاتے ہیں۔

☆ اپنے مقالے کے ساتھ اُس کا انگریزی ملخص (Abstract) ضرور شامل کیجیے۔

☆ ملخص کے بغیر مقالہ مجلس ادارت میں پیش نہیں کیا جائے گا۔

☆ بازیافت میں اشاعت کی غرض سے (ان پیج میں) کمپوز شدہ مضمون کی ایک سافٹ کاپی اور دو ہارڈ کاپیاں ارسال کیجیے۔

☆ تمام مقالات نیک نیتی اور علمی خدمت کے جذبے کے تحت شائع کیے جاتے ہیں۔ مقالہ نگاروں کی آراء سے ادارے کا متفق ہونا ضروری نہیں۔

ناشر: پروفیسر ڈاکٹر محمد کامران، چیئرمین شعبۂ اردو
مطبع: پنجاب یونیورسٹی پریس، لاہور
کمپوزنگ/سرورق: شعبۂ اردو، یونیورسٹی اورینٹل کالج، لاہور (فون:۰۴۲-۹۹۲۱۰۸۳۲)
قیمت: پاکستان: ۴۰۰ روپے
بیرونِ پاکستان: ۲۰-امریکی ڈالر

برائے رابطہ: مدیر، بازیافت، شعبۂ اردو، اورینٹل کالج، پنجاب یونیورسٹی، لاہور
فون نمبر: ۰۴۲-۹۹۲۱۰۸۳۲ ای میل: bazyafturdu@gmail.com

ترتیب

اداریہ

روئے زمین پر انسانی آنکھ نے جتنے خواب دیکھے ہیں ادب، ان کا امین ہے۔ ادب نے تہذیبوں کی بار آوری میں بنیادی کردار ادا کیا۔ انسانی تہذیبوں نے تصادم کی صورت میں بہت کچھ گنوا کر مکالمے کا راستہ اپنایا تو بھی ادب نے اظہار کی تربیت و تہذیب کرتے ہوئے پرامن بقائے باہمی کا راستہ دکھانے کی کوشش کی۔ ادب انسانی علوم وفنون کے عظیم الشان ورثے کا محافظ، خواب اور تعبیر کے مابین پل اور اعلیٰ انسانی اقدار کی توسیع ہے۔

شعبۂ اردو کا زیر نظر تحقیقی مجلہ بھی اعلیٰ انسانی و ادبی اقدار کی بازیافت کا فریضہ ادا کر رہا ہے۔ مستند اور معروف اہل علم کی تحریروں کی اشاعت کے ساتھ ساتھ محققین اور ناقدین کی ایک نئی جماعت کی تیاری بھی زیر نظر مجلے کی بنیادی ترجیح ہے۔ "بازیافت" میں شامل تمام مقالے ماہرین کی مثبت آرا کے نتیجے میں شائع کیے جاتے ہیں۔ "بازیافت" کی مجلس ادارت کی خواہش ہے کہ نئے چراغوں کو بھی شریک انجمن کیا جائے۔ یہ نئے چراغ نہ صرف ایوان ادب کو جگمگائیں گے بلکہ ہماری معاصر قومی زندگی میں پھیلنے والی جہالت کی تاریکیوں کے خلاف سینہ سپر ہو کر امید اور رجائیت کا نور بھی ہر سُو پھیلائیں گے۔ یہی چراغ جلیں گے تو روشنی ہوگی

بطور مدیر بازیافت، میری ذمہ داری ہے کہ شعبۂ اردو، اورینٹل کالج کی شاندار و تابدار علمی و تحقیقی روایات کے تسلسل میں اپنا کردار ادا کروں۔

میں زیر نظر شمارے کے قلمی معاونین، مجلس ادارت، مشیران کرام کے ساتھ ساتھ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا (پروفیسر ایمریطس اردو) اور وائس چانسلر پنجاب یونیورسٹی، لاہور پروفیسر ڈاکٹر مجاہد کامران کا ممنون ہوں کہ آپ سب نے شکوۂ ظلمت شب کی بجائے اپنے اپنے حصے کا چراغ روشن کر رکھا ہے۔ بازیافت کے زیر نظر شمارے کی روشنی انھی چراغوں کی مرہون منت ہے۔

مدیر

پروفیسر ڈاکٹر محمد کامران

ایڈورڈ سعید ــــ ایک مشرقی مغرب میں

عظمیٰ سیٹھی

Abstract:

Edward Said was an epoch making philosopher, critic,writer and musician. He was also an iconoclast who challenged the cherished views of the western society, in spite of being educated in its bosom. His brain adventured into the fields of Literature, politics and music. He proved his mettle in all these fields. Consequently, he was awarded several prizes for his contributions. His major works include, 'Orientalism', 'Covering Islam' and 'Musical Elaborations'. He had the ability to think out of the box. This is precisely the reason he refused to accept the views of the society he lived in. He had great critical ability and foresight that could pierce through the false barriers of color and creed. He supported the Muslim stance in spite of being a Christian. This is true intellectualism and he adhered to it steadfastly, though he was rebuked by many.

سر شیخ عبدالقادر جب قانون کی تعلیم کے لیے عازمِ انگلستان ہوئے تو انھوں نے اپنے مجلّے 'مخزن' کے لیے جو پہلا مضمون بھجوایا تھا اُس کا عنوان 'ایک مشرقی مغرب میں تھا۔' اِس عنوان کی مناسبت ایڈورڈ سعید کے ساتھ بھی ہے کہ مغرب میں رہ کر بھی اُن کا دل مشرق کے لیے دھڑکتا تھا۔

ایڈورڈ سعید تحریر، تقریر اور عمل کی تینوں سطحوں پر بیسویں صدی کے نصف دوم کی ایک نہایت قابل اور سرگرمِ عمل شخصیت کی حیثیت سے ہمارے سامنے آتے ہیں۔ اُن کی شناخت صرف ایک دانشور ہی نہیں بلکہ ایک مفکر اور فلاسفر کی بھی ہے۔ جہادِ فلسطین پر اُن کا موقف بہت واضح تھا اور اُن کی موسیقی شناسی بھی مسلّمہ تھی۔ وہ ایک ایسے فکر مند دانشور کے طور پر اُبھرے جسے اپنے تصورات پر اصرار تو تھا مگر کسی بھی شدت پسند رویے کے حامل نہ تھے لہٰذا اُن کی بات دِلوں پر اثر کرتی تھی:

"دراصل ان کی شناخت ان کی سنجیدہ فکر، دیانت داری اور خود اعتمادی کے حوالوں سے جس قدر ممکن ہے کسی اور حوالے سے شاید ممکن نہیں۔" (۱)

ایڈورڈ سعید ۱۹۳۵ء میں یروشلم میں پیدا ہوئے اُن کی ابتدائی تعلیم یروشلم اور مصر میں ہوئی، پرنسٹن یونیورسٹی سے ایم۔اے اور ڈاکٹریٹ کی ڈگری ہاورڈ سے حاصل کی۔ درس و تدریس کے پیشے کو اپنایا، ہاورڈ، اسٹینن فورڈ، پرنسٹن، جان ہاپکنس جیسی یونیورسٹیوں سے منسلک رہے۔ کولمبیا یونیورسٹی کے شعبۂ انگریزی اور تقابلی مطالعات سے منسلک ہو کر آخری دنوں تک مصروف رہے۔ دو درجن سے زیادہ تصنیفات کے تراجم کیے جو دوسری زبانوں کے قارئین تک اُن کے خیالات کے پہنچنے کا ذریعہ بنے۔ ادب، ثقافت، سیاست اور موسیقی کی مختلف سمتوں اور شعبہ جات پر مشتمل تقریباً اٹھارہ تصنیفات اُن کا سرمایۂ حیات ہیں۔ انعامات اور اعزازات کی ایک لمبی فہرست ہے عرب کے رسالے Arab Studies of Foreign Relations News Yourk, Academy of Arts and Science اور PEN کی مجلس عاملہ کے رکن رہے۔

"میں مرنے نہیں جا رہا ہوں کیوں کہ بہت سے لوگ مجھے مُردہ دیکھنا چاہتے ہیں" کینسر جیسے لاعلاج مرض سے تقریباً سات سال تک لڑتے رہنے کے بعد آخر کار ۲۵ ستمبر کو ایڈورڈ سعید کا انتقال ہو گیا موت کے وقت ان کی عمر ۶۷ سال تھی۔" (۲)

ایڈورڈ کا شمار بیسویں صدی کی آخری چوتھائی کے نہایت اہم مفکروں میں ہوتا ہے۔ وہ نہایت اہم ترین ادبی ناقد بھی تھے۔ اُن کی عالم گیر شہرت اصل میں امریکہ میں آزادیٔ فلسطین کے حوالے سے ہے وہ اس کے زبردست حامی تھے۔

"ایڈورڈ سعید زندگی بھر ذہنی جلاوطنی کا شکار رہے۔ ان کا پس منظر بھی کچھ اس طرح کا تھا وہ یروشلم (فلسطین) میں پیدا ہوئے لیکن ان کا خاندان اینگلیکن تھا۔ اس طرح ایک مسلم اکثریت والے اقلیتی سماج میں بھی ان کا خاندان اقلیتی حیثیت کا تھا۔ ان کے والد امریکہ میں کئی سال رہ چکے تھے اور دیکھا جائے تو امریکہ کی حیثیت بھی ان کے لیے گھر جیسی ہی تھی۔ مذہبی وجوہ سے وہ انگلینڈ بھی آتے جاتے رہتے تھے۔ دوسری طرف کاروباری ضرورتوں کے تحت ان کا خاندان یروشلم اور قاہرہ کے درمیان بھی آ جا تا رہتا تھا۔ ایڈورڈ سعید کے بچپن کا کچھ زمانہ لبنان میں بھی گزرا تھا۔ بعد میں وہ امریکہ میں بس گئے۔" (۳)

مختلف تہذیبوں اور قوموں کے درمیان رہنے سے ان میں ایک خاص قسم کا ذہن پیدا ہو گیا تھا۔ سیاسی وجوہ کی وجہ سے فلسطین نہ جا سکتے تھے اور نہ ہی مصر واپس جا سکتے تھے والدہ کا قیام لبنان اور بیوی کا وطن بھی لبنان ہی تھا لیکن ایڈورڈ کا وہاں جانا ممکن نہ تھا۔ زندگی بھر فلسطین کے بارے میں اپنے موقف کی وجہ سے یاسر عرفات سے اختلافات رہے۔ وہ آسانی سے کہیں مجتمع نہیں پاتے تھے۔ ذہنی کرب اور ذہنی جلاوطنی نے پوری حسیت سے اپنا رشتہ خود کے ساتھ ہمیشہ کے لیے استوار کر لیا تھا۔

ایڈورڈ نے جوزف کانرڈ پر بہت کچھ لکھا ہے۔ اُن کی پی ایچ ڈی کا مقالہ بھی کانرڈ ہی تھا:

"ایڈورڈ سعید کا ماننا تھا کہ کانرڈ کی تخلیقات پڑھنے کے بعد انھیں محسوس ہوا کہ وہ دراصل اپنی ہی کہانیاں پڑھ رہے ہیں۔ وہ کانرڈ کو صرف ایک عظیم فکشن نگار ہی نہیں مانتے تھے بلکہ ان کے خیال میں کانرڈ دراصل اخلاقی ادب کے سب سے بڑے نمائندہ بھی قرار دیے جاسکتے ہیں۔" (۴)

شروع شروع میں ایڈورڈ کی دلچسپی صرف انگریزی ادب کے اکادمک مطالعے تک محدود تھی جن کا تعلق کسی قسم کی فکری بنیادوں سے قطعی نہ تھا۔ مگر رفتہ رفتہ ایسے مسائل پر سوچنا یا کام کرنا شروع کیا جن کا تعلق بظاہر سیاست سے تو نہ تھا مگر دانشوری لہجہ، سماج، ادب، تاریخیت اور آپسی تال میل صاف نظر آتے ہیں۔ اگر موازنہ کیا جائے تو وہ "چومسکی" سے متاثر نظر آتے ہیں۔ چومسکی سے اگرچہ ان کے اختلافات تھے مگر ایڈورڈ نے چومسکی کو ہمیشہ خود سے زیادہ اہم اور قابل گردانا، اگرچہ نظریاتی اختلافات اپنی جگہ موجود تھے۔ وہ چومسکی کو "لوکو" سے بھی زیادہ اہم تسلیم کرتے رہے:

"ایڈورڈ سعید کی پہلی کتاب "Beginings" ہے اس کتاب میں ان کی آواز اتنی بلند آہنگ اور منظم تو نہیں، جو ان کی دوسری کتاب "Orientalism" میں ظاہر ہوئی۔ مگر پہلی کتاب "Beginings" ان کی سب سے اہم کتاب ہے۔" (۵)

Beginings میں "ویکو" کا اثر بہت واضح محسوس ہوتا ہے۔ انہوں نے اس عہد آبی کو اپنی روح سے محسوس کیا۔ اسی حوالے سے مارکس اور ابن خلدون سے بھی متاثر ہوئے، ویکو جس طرح کائنات کے متعلق مذہبی تاویلات سے شعوری طور پر دامن بچاتے رہے۔ ڈیکارٹ، کیتھولزم اور منطقی استدلال کے خلاف بھی ایک شعوری لہر تھی۔ سعید نے اس میں ہمیشہ بہت کشش محسوس کی:

"Beginings" میں ہی ایڈورڈ سعید نے اس امر کی طرف صاف اشارہ کیا تھا کہ اسرائیل ایک ایسا سماج ہے جس کی بنیادیں مذہبی علمی غلط فہمیوں پر قائم ہیں۔" (۶)

ایڈورڈ کی دوسری کتاب "Orientalism" میں فوکو کا اثر نمایاں ہے مگر خود ایڈورڈ نے اس کی تردید کی ہے۔ اُن کا کہنا تھا:

"Orientalism لکھتے وقت وہ فوکو کو جانتے تک نہ تھے۔" (۷)

"Orientalism" ان کی سب سے زیادہ اہم اور مشہور تصنیف ہے اس کی مخالفت اور موافقت میں بہت کچھ لکھا جاچکا ہے۔ یہ اُن کا بہت بڑا کارنامہ ہے۔ سعید کی کتاب "The World, The Text, The Critic" اُن کی دوسری تصنیفات سے مختلف ہے اس میں 'دریدا' پر بھی ان کی تنقید کا ایک باب شامل ہے۔

سعید کا خیال ہے کہ:

"دریدا بہت ہوشیار انسان ہیں اور وہ بار بار ہمیں متن کے اندر دھکیلتے رہتے ہیں جب کہ فوکو

ہمیں بار بار اندر اور باہر گھسیٹتے رہتے ہیں۔" (۸)

سعید اپنی فکر کے حوالے سے معنی خیز سوالات بھی کرتے ہیں۔ سعید نے اپنی کتاب "Culture and Imperialism" میں ایک مارٹینی شاعر کی چند سطریں درج کی تھیں جو انہوں نے اپنے ایک اور مضمون میں بھی دُہرایا ہے:

"لیکن آدمی کا کام تو بس شروع ہو رہا ہے۔
اور یہ ذمہ داری اُس کی
کہ وہ جیت لے تمام جنسا کو
جو چھپی ہے اُس کے غصے کے کٹوروں میں
اجارہ نہیں کسی نسل کا خوب صورتی پر" (۹)

اپنی مشہور عالم کتاب "Covering Islam" کے دوسرے، ترمیم شدہ ایڈیشن میں سعید نے جو دیباچہ لکھا ہے وہ نہایت اہم ہے دنیا کی توجہ اس خطرناک رجحان کی طرف مرکوز کرنے کی کوشش کی ہے کہ:

"مغربی مقبول میڈیا دنیا کے مسلمانوں کو کٹر، مذہبی جنونی، پُرتشدد، عیاش اور بے عقل ثابت کرنے پر تُلا ہوا ہے اور یہ صرف اس لیے ہو رہا ہے کہ ساری دنیا میں اسلام کو عیسائیت کا زبردست حریف سمجھا جا رہا ہے۔" (۱۰)

ایڈورڈ سعید کی دانشورانہ اہمیت کا تعین کرنا کوئی آسان نہیں ہے۔ وہ بیک وقت ناقد، ادیب، موسیقی شناس، محب وطن تھے۔ ادب اور موسیقی کے غیر رسمی نقاد تھے اور ہمہ گیر صفات کے مالک تھے لہٰذا کسی ایک خصوصیت کی بنا پر اُن کی شخصیت کا احاطہ ممکن نہیں۔ فلسطینی قومیت کے پُرزور وکیل تھے۔ مشرق کی از سرِ نو بازیافت اُن کی زندگی کا نصب العین نظر آتا ہے:

"وہ امریکہ میں پس ساختیات بائیں بازو کے با اثر نمائندوں میں شامل تھے اور ثقافت و سیاست کی تفہیم نَو اُن کا ایک اہم مقصد تھا۔" (۱۱)

ایڈورڈ سعید بلاشبہ ہمارے دَور کے عظیم ترین عرب تھے۔ جس وقت اُن کی پیدائش عیسائی خاندان میں ہوئی تھی اُس وقت یروشلم پر برطانیہ کا قبضہ تھا۔ ۱۹۴۸ء میں جب مغربی ممالک نے مل کر فلسطینیوں کی زمین پر یورپ کے یہودیوں کے لیے اسرائیل کے نام سے ایک الگ ملک بنا دیا تو اس نے نئی قومی حکومت نے لاکھوں فلسطینیوں کو جبراً باہر نکال دیا اور اُن کی دولت کو مغربی ممالک نے خاموشی اور رضامندی سے ضبط کر لیا تب سے لاکھوں فلسطینیوں کی طرح ایڈورڈ بھی ہمیشہ کے لیے وطن بدر ہو گئے۔ دولت مند گھرانے سے ہونے کے باعث مختلف ممالک کی یونیورسٹیوں میں پڑھا اور دنیا میں جہاں بھی گئے پوری شان سے رہے لیکن انہیں دل کا چین نصیب نہ ہوا اپنی خود نوشت (Out of Place) میں کسی ملال کے بغیر لکھا ہے:

"چین کیا چیز ہوتی ہے، میں نے کبھی نہیں جانا۔" (۱۲)

وہ ان مابعد جدید دانشمندوں میں سے نہیں تھے جو ہر دم الفاظ کی طاقت، معنویت اور ریڈیکل اسٹریٹیجیز گھڑتے رہتے ہیں لیکن حقیقی سیاست، عوامی زندگی اور ان کے دُکھ درد سے کبھی اپنا دامن میلا نہیں ہونے دیتے۔ ایک معروف اکیڈیمک سپر اسٹار ہونے کے باوجود انھوں نے فلسطینی لوگوں کی جدوجہد میں مرکزی رول ادا کیا۔ فلسطینی خطے، اسرائیلی صیہونیت کی نوآبادیات کی طرح ہوں گے سعید کی اس پیشگوئی کی سچائی آج ظاہر ہو چکی ہے۔ وہ زندگی بھر مغربی دنیا میں فلسطین کے سب سے بڑے ترجمان کا کردار ادا کرتے رہے۔ فلسطین کے حوالے سے ان کے سینکڑوں، شاید ہزاروں بیانات، تقاریر، انٹرویوز اور مضامین موجود ہیں۔ ان کی کتاب ''فلسطین کا مسئلہ (The Question of Pelastine) ایک نمائندہ دستاویز ہے:

''سعید کی موت کچھ حلقوں میں ایسی موت تھی جس کا بہت انتظار تھا گزشتہ بارہ سالوں سے وہ کینسر کا شکار تھے۔ وہ بارہ سال تک زندہ دلی کے ساتھ، خوفزدہ ہوئے بغیر اور ہمت ہارے بغیر اپنی موت کو ٹالتے رہے تا کہ ہر لمحہ کا استعمال عوامی مفاد، مفید اور ضروری کام کرنے میں دوستوں کی حوصلہ افزائی میں اور دشمنوں کے منہ پر بدستور کالک پوتنے میں صرف کرسکیں۔ انھوں نے اپنے جان لیوا مرض کو اپنے کام، اپنی تحریک، اپنی تخلیقات اور اپنے مشہور افکار میں آڑے نہیں آنے دیا۔ وہ آخری دم تک اسی طرح نفیس لباس زیب تن کرنے کے شوقین، موسیقی کے دلدادہ، مفکر، ادبی نقاد اور ہردلعزیز پروفیسر بھی بنے رہے اور سامراج دشمن تحریک کے ستون اور عرب خود داری کے معتبر ترین شارح، فلسطینی آزادی کی سب سے ذمہ دار آواز تھے۔''
(۱۳)

وہ آخری عمر تک کولمبیا یونیورسٹی سے منسلک رہے تمام تر دباؤ کے باوجود اُن کی یونیورسٹی نے اُن کو کبھی تنگ نہیں کیا۔ ایک بار تو اُن کے دفتر کو آگ بھی لگائی گئی۔ امریکہ کے جنون پرست یہودی ادارے نے اُن کو اپنا دشمن نمبرا قرار دیا ہوا تھا۔ اکثر اُن کو جان سے مارنے کی دھمکیاں بھی ملتی رہتی تھیں۔ اُن کی یونیورسٹی نے اُن کے خلاف کبھی کچھ نہیں کیا۔ کیونکہ وہ امریکہ دانشوروں کی دنیا کے ایک درخشندہ ستارے تھے:

''سعید کو عالمی شہرت ۱۹۷۸ء میں شائع ہونے والی ان کی کتاب ''اورینٹلزم'' سے ملی۔ انتونیو گرامشی، مشیل فوکو، تھیوڈ واڈورنو، فرانز فینسن، ریمنڈ ولیمس اور ابراہیم ابولگور سے متاثر ۳۲ سالہ ادب کے معلم کی اس کتاب میں مغربی سائنسی روایت سے جرح کرتے ہوئے یہ دکھایا گیا ہے کہ کس طرح مغربی عالموں کے ذریعے (مشرق کے لوگوں) خصوصاً عرب لوگوں، ان کے معاشروں اور تہذیبوں کے بارے میں پیدا کردہ گیان نے مشرق کے ملکوں پر مغرب کی نوآبادیاتی جکڑ کو مضبوط کرنے کا کام انجام دیا ہے کہ کیسے مغرب کے بہترین مفکر، فنکار، اور ادیب جانے انجانے، مشرق کی کمتری اور نرالے پن ایسا متھک (Myeth) بنانے میں شامل رہے ہیں۔ جو مغربی سامراج پرستی اور مشرق کی غلامی کو جواز فراہم کرتا ہے کہ کس طرح یورپی

نشاۃ ثانیہ کی قدر یورپ کی نوآبادیاتی نظام سے کھنچی رہی ہیں۔" (۱۴)

"اورینٹلزم" (Orientalism) کے زیر اثر ایسا ردعمل اور نظریات بھی سامنے آئے جس نے ایڈورڈ سعید کو حیران کر دیا اور خود اپنے نظریات کے بارے میں زیادہ باخبر بنایا۔ اس کتاب میں ان کے ایسے طاقتور نظریات ہیں جو جلد سعید کے ہی قابو سے باہر ہو گئے۔ ہر جگہ مابعد نوآبادیاتی مطالعہ کا فیشن چل پڑا۔ سینکڑوں محقق اور عالم "اورینٹلزم" کے دائرے کے اندر سے مغربی علم اور سوجھ بوجھ کی تنقیدی جانچ پڑتال کرنے لگے تیسری دنیا کے علمی حلقوں کو سعید کے نظریات میں نجات کا فارمولا بھی نظر آ گیا جس سے وہ مغرب کی علمی غلامی اور یورپی بیداری نو اور غیر نسلی اثر کو اتار پھینک سکتے تھے:

> "تیسری دُنیا کے ممالک میں آج بہت جگہوں پر ایسے دانشوروں اور مفکروں کا دبدبہ ہے جو اپنی جاگیروں میں ہر طرح کے مابعد نظام، مابعد جدیدیت، مابعد نوآبادیات، مابعد نشاۃ ثانیہ، مابعد مارکسزم اور مانیں یا نہ مانیں ... مابعد نظام سرمایہ داری، مابعد نظریہ حقوق نسواں کی فصلیں اُگا رہے ہیں۔" (۱۵)

"اورینٹلزم" تین کتابوں کی سیریز کی پہلی کتاب تھی۔ دوسری دو (ا) "دا کوئچن آف پیلسٹین" ۱۹۷۹ء (۲) "کورنگ اسلام" ۱۹۸۲ء۔ ان تینوں کتابوں میں سعید نے مغربی ممالک کے ساتھ تیسری دنیا کے تعلقات، خصوصاً عرب دنیا سے یورپ کے اور امریکہ کے معاملات میں اخلاقی، تاریخی، معاشی، سیاسی اور مذہبی رشتوں کا 'لیکھا جوکھا' پیش کیا ہے۔ نئے سامراج پرست کے دبدبے کے اس پورے دَور میں سعید کے کام، تحریریں اور خیالات بہت سی گتھیوں کو سلجھانے میں مدد کرتے ہیں اور یہ بتاتے ہیں کہ ظلم اور غلامی کی تاریخ اور اس کے پھیلاؤ کو جانے بغیر ہم کو ئی قابل قبول حال تخلیق نہیں کر سکتے:

> "ادب، ثقافت اور سیاست کے میدانوں میں روایتی تصورات سے انحراف سعید کی تحریر و تقریر کی ایک خاص پہچان ہے۔ وہ مغرب کی رائج فکر پر وار کر کے دراصل (Colonialism) کی مخالفت کرتے تھے۔ ہر رائج نظام اور عقیدے پر سوال قائم کرنا ان کا طریقہ کار تھا کیونکہ ان کی رائے میں یہ رویے انسانی اسپرٹ کو پامال کرتے ہیں۔" (۱۶)

ایڈورڈ سعید کی دانشورانہ اہمیت کا تعین ایک مشکل کام ہے اور اس کے لیے اُن کی قدر و اہمیت کا اندازہ ان کی ہمہ جہت دلچسپیوں کے مکمل اوراک کے بغیر ممکن نہیں وہ ادب اور موسیقی کے غیر رحمی نقاد تھے۔ مسئلہ فلسطین اور قومیت کے پُرزور وکیل تھے اور مشرق کی ازسرِ نو بازیافت ان کا نصب العین تھا۔ وہ امریکہ میں پس ساحتیات بائیں بازو کے بااثر نمائندوں میں شامل تھے اور ثقافت و سیاست کی تفہیم نو ان کا ایک اہم مقصد تھا:

> "Orientalism جیسی بڑی کتاب پر بھی سوال قائم کیے گئے کیونکہ یہ مغرب کے سیاسی اور ثقافتی ایجنڈے کی یکسرنفی کرتی ہے کہا گیا کہ وہ یاسر عرفات کے بے جا ناقد تھے اور ۱۹۹۳ء کے اوسلو معاہدے پر ان کی تنقید غیر مناسب تھی۔ لیکن ایسا اس لیے تھا کہ ان کے ناقد تخریب و تباہ

کاری کے درمیان بنیادی انسانی اسپرٹ کے برتر ہونے پر یقین رکھنے سے قاصر تھے جو امن و امان کے دروازے کھول سکتی تھی۔ یہ نئے تصورات اُن ناقدین کے ارادوں کی تکمیل میں مانع تھے۔ وہ فلسطین میں اسرائیلیوں کے ذریعے کیے جانے والے انسانی حقوق کی پامالی کے سخت ناقد تھے۔ وہ مغربی ایشیاء میں امریکی مخالف پالیسی کے مخالف تھے کیونکہ اس سے Postcolonialism کے تصور پر ضرب پڑتی۔" (۱۷)

بیسویں صدی کے نصف دوم کے چند بہترین مفکروں اور دانشوروں نے دنیا سے خطاب کیا یہیں سے ایڈورڈ سعید نے ۱۹۹۳ء میں دانشوری کی روایت اور اس کی تعریف میں چھ خطبات دیے ان خطبات میں سعید کی فکر کے کچھ بنیادی خصائص سامنے آتے ہیں:

Representations of the Intellectual میں شامل اُن خطبات کے ابتدائیے سے چند اقتباسات:

"One task of the intellectual is the effect to break down the streotypes and reductive categories that are so limiting to human thought and communication. (P.XI) Infact, the attempt in these lectures is rather to speak about Intellectuals as precisely these figures whose public performances can neither be predicted nor compelled into some slogans, orthodox party line, or fixed dogma. (P.XII)" (۱۸)

ایڈورڈ سعید کا سروکار محض ادب یا ادب کی تنقید سے نہیں رہتا بلکہ وہ ثقافت، تاریخ، سماجی تبدیلی، دہشت گردی کے مسائل اور قومیت کے تصور سے بھی اپنا تعلق اسی وجہ برقرار رکھتے ہیں:

"ایک ادبی ناقد کی حیثیت سے انھوں نے ادب کو ادیب کے مروجہ تصورات سے آزاد کرانے کی کوشش کی اور اسے اکادمی اور اکادمی کی خالص نصابی زبان اور فلسفیانہ موشگافیوں کی سحر آمیز بندشوں سے آزاد کیا۔" (۱۹)

سعید کے خیال میں دانشور اور قاری سہل پسند ہوں گے تو درس گاہوں کا انحطاط ہوگا اور علم کے مقابلے میں اشیائے زمانہ زیادہ دلچسپی کا باعث ہوں گی، معاشرہ حاکمیت کا شکار ہوگا اور اس کا انحطاط لازمی ہوگا۔ اسی لیے انھوں نے تھیوری کا رشتہ حقائق سے جوڑا، ادب کو کٹھن اور مجرد تصورات کے نہاں خانوں سے نکال کر نصابی بندشوں سے آزاد کرنے کی کوشش کی:

"سعید کی تمام تر تصنیفات میں (۱۹۷۸ء) Orientalism ایک مخصوص اہمیت کی حامل ہے۔ انھوں نے میشل فوکو کی "Truth,Knowledge,Power" کے نظریے سے

استفادہ کرتے ہوئے اس کتاب میں مشرق پر مغرب کے کنٹرول کی توضیح کرنے کی کوشش کی ہے۔ امپیریل کلچر پر سعید سے پہلے فرانز فینن نے اپنی کتاب (۱۹۶۱ء) میں یہ بتانے کی کوشش کی تھی کہ Colonialism کسی قوم کے ماضی اور حال کی اپنے ایجنڈے کے مطابق از سر نو تعمیر کرنے کا کام کرتا ہے چنانچہ Colonised کا پہلا کام یہ ہونا چاہیے کہ وہ اپنے اصل ماضی کی بازیافت کرے۔ استشراق کی توضیح کرتے ہوئے سعید نے انٹونیو گرامچی کے Hegemony کے تصور کا سہارا بھی لیا ہے۔ جس میں Civil اور Political سوسائٹی میں فرق کیا گیا ہے۔'' (۲۰)

Postcolonial تنقید کی ابتدا باضابطہ طور پر سعید کی اسی کتاب کے ساتھ ہوئی اور آج یہ ایک معتبر حوالے کے طور پر سامنے آتی ہے۔ سعید کی یہ کتاب یورپی اور مغربی مرکزیت کی نفی کرتی ہے۔ سعید کی یہ کتاب Orientalism کی بات اس وقت ہونا شروع ہوئی جب یہ کتاب منظر عام پر آئی۔ ایسا نہیں تھا کہ سعید نے اس موضوع پر پہلی دفعہ بات کی ہو۔ دنیا میں اس سے پہلے بھی مستشرقین کی ایک پوری صف اس سے واقف تھی۔ جس میں مؤرخ، ماہر لسانیات اور زبان شامل تھے لیکن پہلی بار سعید نے ٹھوس نظریاتی بنیادوں پر مغرب کے تصور میں مشرقیت کے مقام پر پڑے ہوئے دبیز پردوں کو مدلل انداز میں اُٹھایا:

> ''سعید کا خیال ہے کہ مشرقیت کی بازیافت کا تصور دراصل مغرب کے اظہار قوت کی نفی ہے اور اس عمل میں مشرق خود کو باہمی طور پر قوت بخشتا ہے اور مغرب کے مابین اپنی حقیقی قوت کا تعین کرتا ہے۔ اٹھارہویں صدی سے ہی مشرق اور مشرقیت کا تصور مغرب کی ایجاد رہی ہے۔ جس کے نتیجے میں ایک مخصوص اور رائج تعریف اکادمیوں، میوزیموں، راج کے دفتروں اور انسان اور کائنات سے متعلق علم و دانش کی مختلف سطحوں پر رائج رہی ہے۔ یہی تعریف بشریات، حیاتیات، لسانیات، نسلیات اور تاریخی مطالعات میں نظریاتی توضیح کی بنیاد رہی ہے۔ سعید کے نزدیک مشرقیت ارضی جغرافیائی و سیاسی اور اک کی تقسیم کا نام ہے۔ جس کا تعلق علم و دانش کے ہر شعبے سے ہے یہ مطمح نظر ہمیں نئے واسطوں سے باخبر کرتا ہے اور اس کی نگہبانی کرتا ہے۔ یہ ایک نئے عزم کا نام ہے جس کے ذریعے نئی دنیاؤں کی خبر ملتی ہے۔'' (۲۱)

سعید کی کچھ دوسری اہم کتابوں میں The World, (۱۹۸۳ء)، Covering Islam (۱۹۸۱ء)، Text and Critic (۱۹۹۳ء)، Cutuer and Imperialism تسلسل سے سعید کے مندرجہ بالا نظریات کا پرتو ملتا ہے۔

پہلی کتاب میں اسلام اور مغرب کے حوالے سے بتانے کی کوشش کی ہے کہ میڈیا اور ماہرین ہمیں کس طرح دنیا کی طرف دیکھنے پر مجبور کرتے ہیں۔

دوسری کتاب میں اُنہوں نے سیکولر تنقید، ناقد، فن پارے کے تعلق، تکرار، خلاقیت، اسلام، علم اللسان،

فرانسیسی ثقافت اور جدید تنقید کے مختلف انداز پر بحث کی ہے۔

تیسری کتاب میں مختلف فن پاروں، ادیبوں اور دیگر مثالوں کے حوالے سے ملی جلی تاریخوں اور علاقوں، مربوط وژن، مزاحمت اور مخالفت کے عصری معنویت والے مسائل کو اپنی گفتگو کا موضوع بناتے ہیں:

> ''سعید کی تمام تر تصانیف میں ایک نوع کا تسلسل دیکھا جاسکتا ہے یہ ایک ایسی صفت ہے جو پختہ کار ادیبوں اور دانشوروں میں پائی جاتی ہے اسے ایک پیچیدہ تسلسل سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ جس میں ادب، تاریخ، ثقافت اور سیاست کے درمیان ایک قابل قدر ہم آہنگی ملتی ہے یہ ایک ایسی ہم آہنگی ہے جو سعید سے پہلے کسی اور کے یہاں اس انداز میں نظر نہیں آتی ہے۔''
> (۲۲)

Edward said's evdution and critique of the set of beliefs known as Orientalism forms an important back ground for postcolonial studies. His work, highlights the inaccuracies of a wide variety of assumptions as it questions various paradigms of thought which are accepted on individual, academic, and political level:

> "Said argues that Orientalism can be found in current western depictions "Arab" cultures. The depiction of "The Arab" as irrational, menacing, untrustworthy, anti western, dishonest and ... perhaps most importantly prototypical, are ideas into which Orientalist scholarship has evolved.(۲۳)"

Orientalism 1978 is the book by Edward Said that has been highly influential is postcolonial studies. in the book Said writes that:

> Orientalism is a constellation of false assumptions underlying western attitude towards the Middle East. This body of scholarship is Marted by "Subtle and Persistent Eurocentric Prejudice against Arabo Islam people and their culture." [l] Heargued that along tradition of romanticized images of Asia and the Middle East in Western culture has served as an implicit justification for European and the American colonial and imperial ambitions. Just as Orientalists' ideas of Arabic culture." (۲۴)

''اورینٹلزم'' میں ہمیں ادب اور سیاست کا گٹھ جوڑ نظر آتا ہے سعید نے بڑی کامیابی سے اس کتاب میں یہ بات پیش کی کہ کس طرح کلچرل سامراجیت اور سیاسی سامراجیت مل کر اسلام کو غلط ڈھنگ سے پیش کرتے ہیں۔ اور اس کا مقصد مسلمانوں خصوصاً مشرقِ وسطیٰ پر مغربی تسلط کو بنائے رکھنا مقصود ہوتا ہے۔ یہ کتاب چار حصوں پر مشتمل ہے۔

(۱) پہلا حصہ: اورینٹلزم کی شناخت
(۲) دوسرا حصہ: اورینٹلزم کا تصوراتی جغرافیہ اور اس کی نمائندگی
(۳) تیسرا حصہ: Projects ہے جس میں اورینٹلزم سے متعلق مغربی مفکرین کی غلط تعبیرات
(۴) چوتھا حصہ: Crisis یعنی اورینٹلزم/مشرقیت کا خلفشار

شروع شروع میں ایڈورڈ سعید کی دلچسپی صرف انگریزی ادب کے اکادمک مطالعے تک محدود تھا۔ وہ انگریزی ادب کے ناولوں پر یا اٹھارویں صدی کے ادب پر ایسے لیکچرز دیا کرتے تھے جن کا تعلق کسی قسم کی اصل فکری بنیادوں سے قطعی نہ تھا۔ آہستہ آہستہ اُن کے لیے، جن کا تعلق بظاہر سیاست سے تو نہیں تھا مگر ان میں دانشوری کا سوالیہ لہجہ، تاریخیت، سماج اور ادب کا آپسی تال میل اور اُلجھاؤ دونوں صاف نظر آتے تھے:

> ''ایڈورڈ سعید کی پہلی کتاب ''Beginings'' ہے اس کتاب میں اُن کی آواز اتنی بلند آہنگ اور منظم تو نہیں، جو بعد میں اُن کی دوسری کتاب ''Orientalism'' میں ظاہر ہوئی مگر ایک طرح سے دیکھا جائے تو Beginings اُن کی ایک سب سے اہم کتاب ہے کیونکہ اس میں ایڈورڈ سعید کی تیوری بہت کم نظر آتی ہے بلکہ اس کتاب میں وہ اپنے عہد کی مختلف آوازوں، اسلوبوں، نظریوں اور متضاد خیالات کی شعور بھری رہ گزر سے ہو کر گزرتے ہیں۔ اس کتاب میں ایک کورس، سنگیت کا سا تاثر ہے یا ایک اجتماعی گیت کا سا۔'' (۲۵)

Said also come to be known as a public intellectual who frequently disscussed contemporary politics, music, culture and literature, in lectures, news papers nd magazine, colums and books:

> "Said argued for the creation of Palestinian state, equal rights for Palestinian in Israel, Including the right of return, and for increased pressure on Israel, especially by the United States. He also criticized several Arab and Muslim Regions." (۲۶)

مشرق شناسی کا تناظر ہے جس کا تجزیہ اور وضاحت ایڈورڈ سعید نے اپنی کتاب ۱۹۷۸ء میں شائع ہونے والی کتاب مشرق شناسی (Orientalism) میں کی ہے۔ ایڈورڈ کے اثرات مابعد نوآبادیاتی تنقید پر اساسی نوعیت کے ہیں۔ اس کام کے لیے انہیں تحریکِ آزادیٔ فلسطین کے مقصد کے ساتھ شاید سیاسی وابستگی سے ملتی رہی۔ میشل

فوکو کے ممتاز ترین شاگرد ہونے کے ناطے پس ساختیات میں دلچسپی رکھتا تھا۔ اور مغرب کے ڈسکورس کی تھیوری کا تعلق حقیقی و سیاسی اور سماجی جدوجہد سے جوڑ سکتا ہے۔ فوکو کے نظریات کا تتبع کرتے ہوئے ایڈورڈ نے مغربی ڈسکورس کو چیلنج کیا۔ ایڈورڈ سعید کا کہنا ہے کہ:

> ''مشرق شناسی کے تین جزوی طور پر مشترک دائرہ ہائے کار ہیں۔ پہلی چیز تو مغرب اور ایشیاء کے درمیان پچھلے چار ہزار سال سے موجود تہذیبی تعلقات کی تاریخ اور نوعیت ہے۔ دوسرا معاملہ اُن علوم کا ہے جن کے ماہرین نے گزشتہ صدی کے آغاز سے مشرقی زبانوں اور تہذیبی مطالعوں کے حوالے سے مہارت حاصل کرنا شروع کی۔ تیسرا مسئلہ ان پیش یا افتادہ نظریات و تصورات کا ہے جو مغرب میں مشرق کے بارے میں پائے جاتے ہیں۔''(۲۷)

مغربی دانشوروں نے نسل در نسل کوشش کر کے ان تصورات کو عام کیا ہے۔ مشرق شناسی کے معاملے میں تمام مسائل کے حوالے سے ایک تہذیبی فرق ہمیشہ پیش نظر رکھا ہے۔ یہ فرق مشرق (Orient) اور غرب (Occident) کے درمیان موجود ہے:

> ''ایڈورڈ سعید کا کہنا ہے کہ یہ امتیاز قدرتی کم اور ''تصوراتی جغرافیہ'' کا زیادہ ہے مگر اسی قدر سیاسی ہے جس قدر علمی۔ لہٰذا ایک نہایت اہم سوال اُٹھتا ہے کہ نقاد کا مقام کیا ہے۔ ایڈورڈ کہتے ہیں کہ ایک ایسی صورت حال میں جو سراسر سیاسی مسائل، سیاسی قوت اور سیاسی حکمت عملیوں سے عبارت ہے کیا ایسے علوم کی گنجائش موجود ہے جو جبر و اکراہ سے پاک ہوں۔''(۲۸)

سعید زیر تجزیہ موضوع سے باہر کسی آزاد اور غیر جانبدار نقطے کے مفروضے کو رد کرتا ہے۔ ایڈورڈ سعید کے کام کا بیشتر انحصار گرامسکی کی مارکسیت، اڈورنو کی منفی جدلیات اور خصوصاً فوکو کے ڈسکورس کو طاقت قرار دینے کے نظریے پر ہے۔ سعید نے یہ وضاحت کی ہے کہ:

> ''ترقی یافتہ دنیا اور تیسری دنیا کے تعلقات کے ارتقا اور استقرار میں معاشرتی مظاہر کا کیا کردار ہے وہ کہتا ہے کہ تجزیے کی تفہیم مکمل طور پر رد تشکیل اور مثالیت کے مخالف تناظر میں ہونی چاہیے۔''(۲۹)

سعید کی تحریروں خصوصاً مشرق شناسی پر اعتراضات بھی ہوئے کہ اس میں تھیوری کی کمی ہے ان اعتراضات کا جواب سعید کی آخری تحریروں میں موجود واضح رد تشکیل کی بازگشت سے مل جاتا ہے۔ لیکن رد تشکیل خود ان سیاسی اقدامات اور تبدیلیوں کے لیے اساس فراہم نہیں کرتی جس کی خواہش سعید کے اندر موجود تھی:

> ''اپنی کتاب ''دنیا، متن اور نقاد ۱۹۸۲ء'' میں سعید نے متن کی ارضیت کا جائزہ لیا ہے۔ سعید نے اس تصور کو مکمل طور پر رد کر دیا ہے کہ گفت گویا ایک دنیاوی وجود رکھتی ہے لیکن متن ارضیت سے ماورا ہے اور اس کا ایک مبہم، غیر واضح تصور نقاد کے ذہن میں ہی وجود رکھتا ہے۔ سعید کا

کہنا یہ ہے کہ حالیہ تنقید "تعبیر کی لامحدودیت" پر ضرورت سے زیادہ زور دیتی ہے اور یوں متن اور حقیقت کے درمیان ربط ختم ہو جاتا ہے۔" (۳۰)

سعید کوئی ایسا دعویٰ نہیں کرتے جو کہ اُن کے کہے گئے سے مختلف ہو۔ اُن کے پاس اقتداری موجود ہے لیکن اس کے باوجود ایک طاقت ور ڈسکورس کا آغاز کرنے کی کوشش ضرور کرتے ہیں:

> "وہ اپنے تجزیوں میں خاص طور پر پس ساختیاتی حربے بروئے کار لاتا ہے مثال کے طور پر فوکو، دریدا اور جدید تحلیل نفسی کا طریقہ کار استعمال کرتے ہوئے اس نو آبادیاتی ڈسکورس کا مطالعہ کیا ہے۔" (۳۱)

Edward's first book, Joseph Conral and the Fiction of Autobiography (1966) elaborated the idea that becoming a writer was a project rather than a career, that you poured yourself into a series of works which in turn defined who you were. His second book, beginnings (1975), exploring masterpieces of Modernism and more recent works of theory, argued that a beginning is different from (and preferable to) an organ, because a beginning can be chosen and an origon can be chosen and an origon can only be acknowledged A beginnings Edward wrote:

> "Methodologically unites a practical need with a theory an intention with a method. 'we note the element of work and practice in both cases, and in orientalism (1978), his third book, he looked at the long haul of cuture in a practicular, dense instance: the 'invention' of the East by the West, a process which resembles many others in which 'we' define 'them' and get 'them' and get them to live up tour definition." (۳۲)

عظیم ادیبوں کے ساتھ اکثر یہ ہوتا ہے کہ بہت سی کتابیں لکھتے ہیں جو اُن کو شہرت کے اعلیٰ ایوانوں میں پہنچا دیتی ہیں۔ لیکن ان کے مشہور ہونے میں عام طور پر اُن کی کسی ایک تصنیف کا ہاتھ ہوتا ہے جو کہ ماسٹر پیس (Master Piece) کہلاتی ہے۔ ایڈورڈ جو امریکہ میں آباد تھے ایک فلسطینی دانشور کے طور پر پورے امریکہ اور پھر باہری دنیا میں بھی شہرت کی بلندیوں پر پہنچ گئے۔ وہ صاحب ادراک تھے اور اُن کو یہ شہرت آپ کی مشہور زمانہ تصنیف "اورینٹلزم" سے ملی کہ جس کا ذکر یہاں بہت دفعہ آچکا ہے:

> "سعید کا نظریہ یہ تھا کہ اورینٹلزم خالصتاً ایک تصوری ہے جس کا اس حقیقت کے ساتھ کوئی رشتہ نہیں۔ جس کے تجزیے اور تفہیم کا کام اس سے لیا گیا۔ سعید کے مطابق اورینٹلزم کی یہ تصوری

مکمل طور پر اُن مغربی مفکرین کے ذہن کی پیداوار تھی جو اپنے تمام تر شدید باہمی اختلافات اور متضاد نظریات کے باوجود اس پر نسل بعد نسل کام کرتے چلے آرہے تھے۔" (۳۳)

فرانس کے مائیکل فوکو اور ایڈورڈ سعید کا زمانہ لگ بھگ الگ نہیں بلکہ ایک ہی ہے۔ تاہم فوکو نے ایڈورڈ سعید کے زیر اثر رہتے ہوئے اپنے نظریہ آزادی کو قائم رکھا۔ فوکو نے بجائے خود سماجی علوم میں معروضی حیثیت کے تصور پر سوالیہ نشان لگا دیا۔ فوکو نے 'سچائی' (Truth) کے بجائے 'سچائیوں' (Truths) کا تصور پیش کیا دوسری طرف ایڈورڈ سعید نے انسانی علم پر معروضی حقیقت کی اولیت کے تصور کو اُلٹ کر مادے پر ذہن کی فوقیت کی حمایت کی تھی:

> "ایڈورڈ سعید کے پاس ایک وسیع مطالعے اور علم کی طاقت تھی۔ پھر اُس کے ساتھ اس پر طاری رہنے والی وہ ہیجانی کیفیت جس کے تحت اُس نے خود کو مسائل میں اُلجھایا۔ ایسے عظیم دانش وروں کے ہاں یہ چیز خال خال ملتی ہے (حالانکہ یہ اتنا غیر معمولی بھی نہیں تھا۔ اس لیے کہا کہ ایسی ہی بے پناہ صفات کارل مارکس میں بھی تھیں) سعید کے دلائل نے ایک دم ہی ہر طرف ایک قیامت سی بپا کر دی۔ یہ قیامت صرف عربوں تک ہی محدود نہیں تھی جسے سعید کی شکل میں ایسا جادو بیاں نمائندہ ملا تھا جو امریکہ میں اور یورپ کے اکادمک حلقوں میں بھی ایڈورڈ سعید کے دلائل سے ایک ہمہ رواں لہر دوڑ گئی۔" (۳۴)

ایڈورڈ نے اورینٹلزم کے علاوہ اور بھی بہت کچھ لکھا ہے ان میں سب سے زیادہ معروف ان کی کتاب 'کلچر اور امپیریلزم' ہے اگرچہ 'اورینٹلزم' کی طرح یہ کتاب نہ تو متنازع اور نہ ہی اتنی طاقت ور۔ ان کی دوسری قابل ذکر کتابوں میں 'ریفلیکشنز آن ایکزائل' اور 'دی کوئسچن آف پیلسٹائن' کے نام لیے جاسکتے ہیں۔ مغربی موسیقی پر بھی ایڈورڈ کی ایک کتاب 'میوزیکل ایلیبوریشنز' کے نام سے ہے۔ مزید دو کتابیں 'جہل کا تصادم' اور 'مسئلہ فلسطین' ہیں:

> "سعید کی دوسری مقبول و معروف کتاب" کلچر اینڈ امپیریلزم (۱۹۹۳ء) ہے جس میں انھوں نے انیسویں اور بیسویں صدی کے بعض ناول نگاروں مثلاً جین آسٹن، ای ایم فورسٹر، جوزف کونریڈ اور روڈ، یارکپلنگ کو اپنی تخلیقات کے ذریعے برطانوی سامراج کی بنیادوں کو نظریاتی استحکام بخشنے اور اس سامراج کو جواز مہیا کرنے کا قصور وار ٹھہرایا ہے سعید کا خیال تھا کہ تقریباً تمام یورپی مشرق دنیا کے معاملے میں متعصبانہ نسل پرستانہ اور سامراجی مقاصد کے شکار ہیں وہ مشرق کی تصویر کو ہمیشہ مسخ کر کے دکھاتے ہیں۔" (۳۵)

اسلام اور مسلمانوں کے بارے میں مغرب اور مغربی میڈیا جس طرح کے متعصبانہ رویے کا حامل تھا اور ہے اس سے کسی کو انکار نہیں۔ مغربی دنیا کی اسلام کے خلاف جس مبالغہ آمیزی سے کام لیا جاتا ہے۔ اُس سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ سوچ پنپتی ہو چکی ہے کہ اسلام ہائی جیکنگ اور دہشت گردی کا دوسرا نام ہے:

> "اپنی کتاب 'کورنگ اسلام' (Covering Islam) ۱۹۸۱ء میں سعید نے یہ دکھایا ہے کہ

مغربی علماء کس کس طرح اسلام اور عرب دنیا کی ایک من مانی شبیہہ دکھانے کی مسلسل سازش میں سرگرم ہیں۔ بعض مبصروں کا خیال ہے کہ اسلام اور عرب دنیا کی حقیقی صورت حال کا اتنا کھرا اور منصفانہ جائزہ پچھلے پچاس برسوں میں سامنے نہیں آیا۔" (۳۶)

ایڈورڈ کے مطابق جو کچھ علم میں پیش کیا جاتا ہے وہ در اصل ملی جلی چیز ہوتی ہے اور اس کا یقین پیدائشی ضرورتوں سے کم اور خارجی ضرورتوں سے زیادہ ہوتا ہے۔ اپنی کتاب (Covering Islam) میں اُن کا موقف رہا ہے کہ اسلام کی جو روایتی کوریج تعلیمی اداروں، حکومت اور میڈیا میں دیکھی جاتی ہے۔ وہ حقیقت سے مختلف ہوتی ہے۔ ایک جگہ اظہار خیال فرماتے ہیں:

"مغرب میں کسی دوسری 'کوریج' کے مقابلے میں اسلام کی کوریج زیادہ دُور تک پہنچتی ہے۔ اور اس سے دوسروں کو ترغیب بھی زیادہ ملی ہے پھر اسلام کی تشریح کا معاملہ بھی اس سے کچھ زیادہ مختلف نہیں رہا ہے۔ قطع نظر اس کے کہ یہ کوریج صحیح اور سچائی پر مبنی ہے یا نہیں، اس کی کامیابی کا سہرا ان لوگوں اور اداروں کے سیاسی اثر و رسوخ کے سر ہوتا ہے، جنہوں نے اس کوریج کو تیار کیا، میں دلیل بھی پیش کر چکا ہوں کہ اس کوریج میں اسلام کے صحیح علم سے انحراف کیا گیا ہے اور اس انحراف کے جو مقاصد ہو سکتے تھے وہ بھی اس سے پورے ہوتے ہیں۔" (۳۷)

اپنی کتاب Covering Islam میں ایک جگہ بیان کرتے ہیں کہ اسلام کا صحیح تصور اصل میں کیا ہے۔ کہتے ہیں کہ اسلام کو جس طرح مغرب نے استعمال کیا وہ کسی صورت قابل قبول نہیں ہے۔ صدیوں سے اسلام زندگی کی بنیادی قوت کے طور پر چلا آ رہا ہے کم از کم آج کے دور میں اس کی قوت بڑھتی ہوئی ہی معلوم ہوتی ہے:

"اسلام میں دین اور ریاست کو ایک دوسرے سے الگ کرنے کا کوئی تصور نہیں ہے یہ ایک مکمل نظام ہے۔ یہ عقیدے تک محدود نہیں ہے بلکہ اس میں عمل کے قواعد بھی موجود ہیں اور روزمرہ زندگی کے ضوابط بھی، اس میں نجات کے لیے یہ کشش موجود ہے کہ مسلمان کافروں کے ساتھ لڑیں یا انھیں اپنے دین میں لے آئیں۔" (۳۸)

وہ فلسطین کے عاشق تھے ایک ایسے عاشق جو کہ دانشور بھی تھے اور دانش ور بھی تھے اسی لیے وہ فلسطینی رہنماؤں، سیاستدانوں، دانشوروں اور ادیبوں کے نکتہ چیں بھی تھے۔ ہم فلسطین کو اخبار میں خون کے تھالوں سے بھری تصویروں، مسمار گھروں اور حسرتوں سے تکتے ہوئے مردوں، جوان بیٹوں کے جنازے پر ماتم کرتی عورتوں اور اسرائیلی فوجیوں کے ظلم و ستم کا شکار بچوں اور جوابی کارروائی کے طور پر نو عمر لڑکوں اور لڑکیوں کے ہاتھوں میں کنکر، پتھر اور مٹی کے ڈھیلے مارتے ہوئے فولادی آہن سے بنے ہوئے اسرائیلی ٹینکوں کی تصاویر کی شکل میں دیکھتے ہیں۔ ایڈورڈ سعید نے فلسطین سے اس طور عشق کیا کہ جو خود نو آبادیاتی آقاؤں کی پرستش کرنے والے فلسطینی گھرانے میں پیدا ہوا تھا۔ وہی سامراج و استعمار کا دشمن اور فلسطینیوں کا سب سے بڑا وکیل بن گیا:

"نہتے نوجوانوں پر اسرائیلی فوج کی چڑھائی اور فلسطینی بستیوں کی تباہی سے وہ اس قدر

برافروختہ تھا کہ اس نے سنہ ۲۰۰۰ء میں لبنان کی سرحد پر کھڑے ہو کر ایک اسرائیلی فوجی چوکی پر پتھر پھینکا۔'' (۳۹)

ایڈورڈ عیسائی تھے اور ان کی تربیت مغربی دانش وروں نے کی تھی لیکن وہ ایک سچے عالم اور دانشور کے طور پر دنیا کے سامنے آئے تھے۔ انہوں نے ہمیشہ اپنے ضمیر کے مطابق لکھا اور کسی معاملے پر بھی امریکہ انتظامیہ یا مغربی میڈیا سے سمجھوتہ نہ کیا۔ مغرب کی نمائندگی کرنے والوں مسلم یا عرب دنیا کے درمیان ایک ثقافتی جنگ جاری ہے لیکن عربوں اور اسلام کے بارے میں امریکی میڈیا کے متعصبانہ رویے اُن کو چراغ پا کر دیتے تھے۔ فلسطین کے ساتھ اسرائیل نے جو کچھ کیا اس کے بارے میں انہوں نے دسمبر ۲۰۰۰ء میں لکھا:

''اسرائیل نے ۱۹۴۸ء میں اس علاقے پر قبضہ کیا جو تاریخی طور پر سرکاری لحاظ سے فلسطین تھا، اس کے لیے اس نے ۵۳۱ عرب دیہاتوں کو تباہ کر کے آبادی سے خالی کرالیا، دو تہائی آبادی بے دخل کر کے گھروں سے نکال دی گئی۔ آج وہی چالیس لاکھ مہاجر ہیں تاہم مغربی کنارہ اور غزہ، اردن اور مصر کے قبضے میں چلے گئے۔ اس کے بعد ۱۹۶۷ء کی جنگ میں وہ دونوں علاقے بھی اسرائیل کے حوالے ہو گئے اور تھوڑے سے رقبے کو چھوڑ کر اب تک اسرائیل کے تصرف میں ہیں۔ اس تھوڑے سے علاقے پر فلسطین کی نام نہاد 'خود مختاری' ہے۔'' (۴۰)

ایڈورڈ سعید کی موت فلسطین کے مجاہدینِ آزادی کے لیے ایک ناقابل تلافی نقصان ہے۔ ایڈورڈ سعید اور فلسطین ایک ہی سکے کے دو رخ ہیں۔ یاسر عرفات کے بعد اگر کسی دوسری شخصیت کا نام جدوجہد آزادیٔ فلسطین کے لیے آتا ہے تو وہ ایڈورڈ سعید کا نام ہے۔ ایڈورڈ نے جس کمٹمنٹ کے ساتھ فلسطین کی جدوجہد آزادی کا ساتھ دیا ہے اس سے ثابت ہوتا ہے کہ فلسطین ایک قومیت کا تصور ایک سیکولر تصور ہے۔ مذہبی نہیں، وہ فلسطینی قومیت کے علمبرداروں میں سے تھے وہ فلسطینی قومیت سے ہرگز سمجھوتہ نہیں کر سکتے تھے۔ بنیادی طور پر یاسر عرفات اور سعید دونوں سیکولر فلسطینی قومیت کے قائل رہے ہیں کہ جہاں مسلم، عیسائی اور یہودی مل کر ایک مشترکہ قوم ہوں لیکن اوسلو معاہدے پر یاسر عرفات کے دستخط سے سعید کے اُن سے اختلافات پیدا ہو گئے اُن کے مطابق اس معاہدے کی وجہ سے اسرائیل کو بہت سی رعایتیں حاصل ہو گئیں جس نے فلسطین کی آزادی کے حصول کو سخت نقصان پہنچایا:

''اس معنی میں ایڈورڈ سعید کا رول اپنی جگہ بہت اہم تھا انہوں نے اوسلو معاہدے سے متعلق عرفات کی بڑی سخت تنقید کی اور آخر دم تک کرتے رہے۔ اس سے پتا چلتا ہے کہ ایڈورڈ فلسطینی آزادی کے کتنے شیدائی تھے اور فلسطین کی آزادی سے اُن کا کتنا شدید کمٹمنٹ تھا ان کے خلوص پر شک کرنے کی کوئی گنجائش نہیں ہے۔'' (۴۱)

Throughout his adult life, Said involved himself in the effort for Palestinian statehood. In an article entitled Zionism from the Standpoint of its victims, he argued for the legitimacy and authenticity of both the Zionist

claim to a land (and more importantly, the Zionist claim that the Jewish people needed a home land) and Palestinian rights of self determination [93]

Said's books on the issue of Israel and the Palestinians 1. Questions of Palestine (1979), 2. The political of Dispossession (1994), 3. The End of the Peace Proces (2000):

> "[I] In all my works I remained fundamentally critical of a gloating and uncritical nationalism ... My view of Palestine ... remains the same today: I expressed all sorts of reservations about the insouciant nativism and militant militarism of the nationalist consensus; I suggested instead a critical look at the Arab enviornment, Palestinian history and the Israel realities, with the explicit conclusion that only a negotiated settlement between the twoo communities of suffering, Arab and Jewish, would provide respite from the unending War.(۴۲)"

ایڈورڈ نے امریکہ میں رہتے ہوئے فلسطینی قوم کی آزادی کی حمایت اتنی شدت سے کی کہ اُن کے خلوص پر کوئی شک نہیں کیا جاسکتا۔ دنیا جانتی ہے کہ امریکہ ہر حال میں اسرائیل کا ساتھ دیتا ہے۔ اور امریکی میڈیا پر یہودیوں کا قبضہ ہے چنانچہ سعید کے خلاف زائنوں کا پروپیگنڈا ہمیشہ جاری رہا۔ اور ہمیشہ جھٹلاتے رہے کہ لوگوں سمجھیں کہ ایڈورڈ کا فلسطین سے کوئی تعلق ہے کہ جس کی وجہ سے وہ فلسطین کی حمایت کرتے ہیں:

> ''ایڈورڈ نے صرف فلسطین ہی کی حمایت نہیں کی بلکہ اسلام کے خلاف مغربی میڈیا میں جو پروپیگنڈہ ہوتا رہتا ہے اس کی اہلیت کو بھی پورے طرح بے نقاب کیا۔'' (۴۳)

وہ ہر طرح کے جابرانہ نظام کے خلاف تھے۔ جس طرح کے فلسطین کا تصور اُن کا تھا وہ ایک آزاد اور جمہوری طرز کی حکومت کا تصور پیش کرتا تھا۔ ان کے نزدیک انسانی حقوق کی بہت اہمیت تھی وہ ایسا معاشرہ قائم کرنا چاہتے تھے جہاں انسانی آزادی اور حقوق کا احترام ہو۔ وہ عرب ممالک میں آزاد جمہوری ریاستوں کا قیام چاہتے تھے:

> ''ایڈورڈ سعید ایک الگ فلسطینی پارٹی کی بنیاد ڈالنے کی کوشش کر رہے تھے جو جمہوریت اور سیکولرازم کی علمبردار ہو۔ اس کے لیے وہ ایک فلسطینی ڈاکٹر مصطفیٰ برغولی کے ساتھ مل کر کام کر رہے تھے اور اس میں فلسطینی سماج کے کئی گروپ شامل تھے۔ اس پارٹی کو نہ صرف مغربی ممالک نے نظر انداز کردیا بلکہ اسرائیلی حکام بھی اس کے اراکین کو طرح طرح سے پریشان

کرتے رہے ہیں۔ اس پارٹی کو فلسطینی عوام میں لگ بھگ ۵۵ فی صد لوگوں کی حمایت حاصل تھی۔'' (۴۴)

ایڈورڈ سعید کی رخصت کے بعد فلسطین اپنے ایک سچے عاشق سے محروم ہوگیا اور فلسطین کی آزادی کی تحریک کو ناقابلِ تلافی نقصان پہنچا۔ آج کی دنیا میں فلسطینیوں کے حقوق اور ایک آزاد فلسطین کے قیام کی خاطر ایڈورڈ کی آواز شاید سب سے زیادہ موثر اور طاقت ور آواز تھی۔ آپ نے انقلاب کو امن کا گیت بنا دیا تھا۔

''اس نے انقلاب کو امن کا گیت بنا دیا تھا

دروغ گوئی کے اس جہاں میں
وہ ایک سچ کا نقیب چہرہ اداس کر کے
چلا گیا ہے
تمام دنیا کے لوگ اس کے
علامتِ حق سمجھ کر پڑھتے
حلاوتِ جاں بنا کے رکھتے
وہ اس ستم گر جہاں میں
جب دیکھتا تھا، بچوں کو ذبح ہوتے
جوان بیٹوں کو قتل گاہوں کی سمت جاتے
تو اُسکی نوکِ قلم بھی
تلوار کی طرح کاٹتی تھی
ان بدنصیب چہروں کو
جن کے ہاتھوں نجف کی گلیوں میں خون پھیلا
کہ جو فلسطین کی سرزمین کو اجاڑنے کو
نصابِ عزت سمجھ رہے ہیں
ہزار وحشت کے اس جہاں میں
تم ایک انساں تھے
جس نے دیوارِ گریہ پہ امن کا حرف جا کے لکھا
تم ایک انساں تھے
جس نے زندہ حقیقتوں کو کبوتروں کے پروں میں باندھا
تمام مردہ ضمیر لوگوں کے پاس بھیجا

مگر وہاں کون تھا جو سنتا
کہ سارے آقا کہ سارے حاکم کہ سارے جابر
اس ایک جلد کی غلاظی کے سائے سائے
پنپ رہے تھے
تمہیں خبر تھی کہ بدنصیبی میں پلنے والے
یہ سارے چہرے جو سوچتے ہیں
مگر کبھی بولتے نہیں ہیں
تمہیں ہی اپنی زبان سمجھ کے
وہ پڑھ بھی لیتے ہیں
ہنس بھی لیتے ہیں
جو اَب چلے ہو غزہ کے خوں کا کفن پہن کر
تو جانتے ہو
تمام زیتون کے درختوں کی
شاخساروں پہ فاختائیں رو رہی ہیں
جو اَب چلے ہو تو جانتے ہو
یتیم و بے بس، ہماری دنیا میں
گھاس کی طرح اُگتے بندے
یونہی مریں گے، یونہیں جئیں گے
پر تم نہ ہو گے
ہماری دنیا میں روز کی طرح چڑھتا
اور ڈوبتا سورج، یونہی رہے گا
پر تم نہ ہو گے
ہماری غربت میں
اک اور پیوند لگ گیا ہے
کہ تم نہیں ہو گے
پلٹ کے دیکھو تمہارا پیانو یہ کہہ رہا ہے
ہماری میراث لٹ چکی ہے!'' (۴۵)

جلاوطنی کی زندگی بسر کرنے والے اس شخص میں کتنی شخصیتیں جمع ہو گئی تھیں۔ ایک سماجی مفکر، ایک نقاد، ایک

ادیب، ایک سیاسی صحافی، ایکٹوسٹ، دانشور اور ایک موسیقی شناس۔

وہ آخری دم تک نفیس لباس زیب تن کیا کرتے تھے۔ مفکر، ادبی نقاد اور ہر دلعزیز پروفیسر بنے رہے۔ موسیقی کے دلدادہ تھے:

> ''ایڈورڈ سعید ادب کو دوسری چیزوں سے الگ کر کے دیکھنے کے قائل نہیں تھے۔ ادب اور موسیقی کے تعلق پر وہ بہت غور وفکر کرتے تھے۔ وہ خود بھی عمدہ قسم کے پیانو کار تھے۔'' (۴۶)

مغربی موسیقی پر ایڈورڈ سعید کی کتاب 'میوزیکل ایلوبوریشنز' سے پتا چلتا ہے کہ:

> ''سعید مغربی موسیقی کے صرف ماہر بصر ہی نہیں تھے وہ ایک پُر وقار موسیقار بھی تھے انہوں نے امریکہ میں اونچے درجے کے آڈیٹوریمز میں کبھی کبھی پبلک کنسرٹ بھی دیے ہیں۔'' (۴۷)

ان کا خیال تھا کہ جمالیاتی نشاط کو دوسری چیزوں سے جوڑ کر اس کی اہمیت و قدر میں اضافہ کیا جاسکتا ہے۔ ایڈورڈ تسلیم کرتے ہیں کہ ہر فنکارانہ چیز کو سیاسی رنگ دینا بہت خطرناک ہے:

> ''۱۹۹۹ء میں انہوں نے اسرائیلی موسیقار ڈیوڈ بورن بوئم کے ساتھ مل کر ''مشرق۔ مغرب ڈیوائن آرکسٹرا'' کی تخلیق کی۔ اس آرکسٹرا کا نام' حافظ شیرازی' کے نام ''گیٹے'' کی لکھی ایک نظم کے اوپر رکھا گیا تھا مگر المیہ تھا کہ اس آرکسٹرا کو بھی سیاسی رنگ دے دیا گیا اور 'رملہ' میں اس کا شو روک دیا گیا یہ کیسی عجیب اور کربناک جلاوطنی تھی۔'' (۴۸)

ان کے ویژن میں ایک خاص قسم کی وسعت، ذمہ داری کا احساس اور اخلاقیات شامل رہی، تمام زندگی وہ ادب، سیاست، سماج اور یہاں تک کہ موسیقی کے ذریعے انسانی قسمت، اس کے کربناک مسائل و اسباب کو سمجھنے کی کوشش کرتے رہے:

> ''ایڈورڈ سعید یہودی موسیقار بورین بوئم کی اس بات سے بہت متاثر تھے کہ ''سنگیت آپ کو گھر سے ویرانی میں لے جاتا ہے۔ وہ آپ کو ایک دم بے گھر کردیتا ہے۔'' زندگی بھر ایڈورڈ سعید جس ذہنی جلاوطنی میں چلتے گھومتے اور بھٹکتے رہے وہ دراصل ایسا ہی سنگیت تھا جسے سُن کر ہم اچانک بے گھر ہوجاتے ہیں۔'' (۴۹)

In 1991 Edward published "Musical Elaborations" a somber but loving account of developments in music since Beethoven. Michael Wood Says:

> "Perhaps arbitrarily, I associate this secure space of conversation and learning with Edwrd's insistence on the treasured solitude of the experience of art. He said of Brahms that he found himself 'coming to a sort of unstable' or inexpressible aspect of his music, the music of his music, which I think anyone who listen within

oneself. This music and this utopia are not incompatible with worldliness; they are the reward for respecting the world, and they are the images of a world of respect." (۵۰)

ایڈورڈ سعید کی شخصیت ہمہ جہت رنگ لیے ہوئے تھی۔ ایڈورڈ سعید کے دیوقامت دانش ورانہ مرتبے کینسر کے خلاف ان کی لڑائی کو دیکھتے ہوئے کوئی شخص ان کے بارے میں یہ سوچ سکتا تھا کہ شاید وہ بہت ہی مردم بیزار اور تنہائی پسند اور مغموم ورنجیدہ انسان ہوں گے لیکن حقیقت اسکے برعکس ہے ان کے وجود سے مزاح پھوٹا پڑتا تھا۔ ادبی برادری کے پبلک جلسوں میں انھیں سُننا نہایت پُرلطف ہوتا تھا۔ وہ نہایت انٹلیکچول ذہن کے مالک تھے مگر ساتھ ہی بہت پیارے انسان تھے ایسی نادر شخصیات جب گزر جاتی ہیں تو اپنے ساتھ بہت کچھ لے جاتی ہیں:

"ایڈورڈ سعید نے اپنی کتابوں سے اپنے مضامین اور اپنے کالموں سے ہمیں یہ باریک نکتہ تعلیم دیا کہ 'سیکولرازم' لادینیت کا نہیں، رواداری، فراخ دلی اور معاملات کو عالمی انسانی تناظر میں دیکھنے کا دوسرا نام ہے سیکولرازم کی ثقافت سے جڑنے کے بعد ہی یہ ممکن ہوسکتا ہے کہ ایک شخص مذہباً عیسائی، یہودی، ہندو یا سکھ ہو اور اپنے مختلف مذہب، ثقافت اور تہذیب کے درماندہ اور محروم لوگوں کے حقوق کے لیے اپنی تمام توانائیوں کے ساتھ جنگ کرے۔" (۵۱)

ایڈورڈ سعید بلاشبہ ہمارے دور کے عظیم ترین عرب تھے۔ اس نحیف و بیمار اور ہرلحہ اپنی یقینی موت کی طرف بڑھتے ہوئے دبلے پتلے شخص کی روح میں کیسی بے مثال توانائی اور روشنی تھی کہ انہوں نے باوجودیکہ اپنی جان لیوا بیماری کے مغربی سامراج کے سامنے ہار نہ مانی حالانکہ وہ پچھلے پندرہ سال سے سرطان میں مبتلا تھے۔ ان کا ذہن اتنا مرتب، شفاف اور دور رس تھا کہ گویا علوم و افکار کی تمام دنیائیں ان کی تابع تھیں:

"وہ ان مابعد جدید دانشمندوں میں نہیں تھے جو ہر دم الفاظ کی طاقت، معنویت اور ریڈیکل اسٹریجز گڑھتے رہتے ہیں لیکن حقیقی سیاست، عوامی زندگی اور ان کے دُکھ درد سے کبھی اپنا دامن میلا نہیں ہونے دیتے۔" (۵۲)

ایڈورڈ سعید کی موت نے دنیا کے کروڑوں سیکولر، امن پسند انسان دوست، انقلابی، مجاہدین، فعال اور مہذب لوگوں کو غمزدہ کر دیا۔ ان کے نہ رہنے سے فلسطینی لوگ اور بھی بے سہارا ہو گئے ہیں:

"وہ عظیم معلمین، مفکرین اور سماجی سیاسی مسئلوں پر موثر مداخلت کرنے والی اُن گنی چنی ہستیوں میں تھے جن کی نسل ختم ہوتی جا رہی ہے۔ سعید جیسے پائے کے عوامی اور عالمی دانشوروں (پبلک انٹلیکچول) ہمارے دور میں ویسے بھی کم ہی ہوئے ہیں گزشتہ بیس ایک سال پر نظر ڈالیں تو چند ہی نام یاد آتے ہیں جو لاکھوں شاید کروڑوں کے الہنا کا سرچشمہ بنے ہوں۔" (۵۳)

مائیکل ووڈ اُن کی موت کے بارے میں کچھ یوں رقمطراز ہیں۔ اپنے مضمون 'On Edward Said'

میں لکھتے ہیں:

"A friend asks me how old Edward Said was when he died. I pause, do the little sum, and say; 'He was 67, a few months older than I was.' Then I catch the weird tense. 'Then I am.' Both tenses are true, of course. I'm still 67, bu a piece of me is past." (۵۴)

بائیں بازو کے مفکروں کے درمیان سعید پر یہ تنقید عام ہے کہ سعید نے اپنے اوریئنٹلزم میں تیسری دُنیا کے اپنے اندھیرے، اپنے کوڑے کرکٹ اور ذات پات، مذہبی اور جاگیردارانہ وراثت کی تنقیدی پڑتال نہیں کی اور نشاۃ ثانیہ کو محض نوآبادیاتی سلسلے میں دیکھا ہے اس تنقید میں کچھ دم تھا لہٰذا سعید کا اچھا خاصہ وقت اس معاملے کی صفائی میں گزرا۔ لیکن اگر سعید کا نظریہ دیکھا جائے تو اس کو اُن کے اپنے طرزِ حیات کے لحاظ سے بھی دیکھا جاسکتا ہے:

"ان کا نظریہ نشاۃ ثانیہ کی ریڈیکل تنقید نہیں بلکہ اس کے عہدوں اور قسموں کو پورا کرنے کی جدوجہد کا حصہ ہے وہ نشاۃ ثانیہ پرستی کے بنیادی نظریے...انسان پرستی پر ایمان رکھتے تھے وہ اس کے دوسرے اہم پہلو سیکولرازم سے اس حد تک وابستہ تھے کہ سیکولرازم کے ممتاز ترین نقیب کے روپ میں اگر ایک ہی نام لیا جائے تو ایڈورڈ سعید نام فطری طور پر ذہن میں آسکتا ہے۔" (۵۵)

سعید بیسویں صدی کی آخری چوتھائی کے اہم ترین ادبی ناقدوں اور مفکرین میں سے ایک تھے۔ ایڈورڈ کی عالمی شہرت کا مدار، امریکہ میں فلسطین کی آزادی کا زبردست حامی ہونا تھا۔ کینسر جیسے لاعلاج مرض سے تقریباً سات سال تک لڑتے رہنے کے بعد آخر کار ۲۵ ستمبر ۲۰۰۳ء کو اپنے خالقِ حقیقی سے جاملے:

"ایڈورڈ سعید کی موت سے ہماری فلاکت زدہ دنیا غریب تر ہوگئی ہے۔ اب ایک بھی ایسا شخص دُور دُور تک دکھائی نہیں دیتا جو مغرب میں رہتے ہوئے مغربی دنیا کے اخلاقی اور فکری جرائم کا احاطہ ایڈورڈ سعید کی طرح کر سکے۔ سعید کی آواز سے مغربی اقتدار کے در و بام کانپ اُٹھتے تھے وردنیا بھر کے علمی اور ادبی حلقوں میں یہ آواز احترام اور توجہ کے ساتھ سُنی جاتی تھی۔

ع آسماں اس کی لحد پر شبنم افشانی کرے" (۵۶)

ایڈورڈ ایک شخص کا نام نہیں تھا وہ تو سوچنے اور زندہ رہنے کا ایک اسلوب بن چکے تھے وہ ایک عہد ساز مفکر تھے، ایک ادبی نقاد تھے، مجاہد تھے، دانشور تھے، ادیب تھے، موسیقی شناس تھے، سیاسی مفکر تھے، غرضیکہ اُن کی شخصیت نہ صرف مغرب بلکہ مشرق کے کمزور لوگوں کے لیے حق کی آواز تھی جس کی گونج رہتی دنیا تک تاریخ کے جھروکوں سے ایک روشنی کی طرح پھوٹتی رہے گی اور دنیا کبھی بھی ایسے اچھے انسان کو بھول نہ پائے گی۔

حوالہ جات:

۱۔ انیس الرحمٰن، ایڈورڈ سعید کا حصہ، اُردو ادب، دہلی، دسمبر ۲۰۰۳ء، ص ۵۵

۲۔ خالد پرویز، ایڈورڈ سعید (خصوصی گوشہ)، جلاوطن ذہن کا سفر، ایڈورڈ سعید اپنی تحریروں کے آئینے میں، مشمولہ، اُردو ادب، دہلی، دسمبر ۲۰۰۳ء، ص ۴۹

۳۔ ایضاً، ص ۴۹

۴۔ ایضاً، ص ۵۰

۵۔ ایضاً، ص ۵۱

۶۔ ایضاً، ص ۵۱

۷۔ ایضاً، ص ۵۲

۸۔ ایضاً، ص ۵۲

۹۔ ایضاً، ص ۵۳۔۵۴

۱۰۔ ایضاً، ص ۵۴

۱۱۔ انیس الرحمان، ایڈورڈ سعید کا حصہ، مشمولہ، اُردو ادب، دہلی، دسمبر ۲۰۰۳ء، ص ۵۶

۱۲۔ اسد زیدی، ترجمہ۔ حیدر جعفری سید، مغرب کی عدالت میں مشرق کا وکیل، شمارہ نمبر ن، نیا ورق، ص ۱۱

۱۳۔ ایضاً، ص ۱۱

۱۴۔ ایضاً، ص ۱۲

۱۵۔ ایضاً، ص ۱۳

۱۶۔ انیس الرحمان، ایڈورسعید کا حصہ، مشمولہ، اردو ادب، دہلی، دسمبر ۲۰۰۳ء، ص ۵۷

۱۷۔ ایضاً، ص ۵۶۔۵۷

۱۸۔ ایضاً، ص ۵۷

۱۹۔ ایضاً، ص ۵۸

۲۰۔ ایضاً، ص ۵۹

۲۱۔ ایضاً، ص ۶۰۔۶۱

۲۲۔ ایضاً، ص ۶۱

۲۳۔ p1-2،http://www.english.emory.edu/Bahri/Orientalism.html

۲۴۔ p1-http://en.wikipedia.org/wiki/orientalism

۲۵۔ خالد جاوید، ایڈورڈ سعید (خصوصی گوشہ)، جلا وطن ذہن کا سفر۔ ایڈورڈ سعید اپنی تحریروں کے آئینے میں، مشمولہ، اردو ادب، دہلی، دسمبر ۲۰۰۳ء، ص ۵۱

۲۶۔ http://en.wikipedia.org/wiki/Edward_Said

۲۷۔ ناصر عباس نیر، مرتبہ؛ معاصر جدیدیت۔ نظری مباحث (حصہ اول)، مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، رائے ونڈ، لاہور، ص ۲۳۶

۲۸۔ ایضاً، ص ۲۴۶
۲۹۔ ایضاً، ص ۲۴۳
۳۰۔ ایضاً، ص ۲۴۳۔۲۴۴
۳۱۔ ایضاً، ص ۲۴۵
۳۲۔ p6-http://www.lrb.co.uk/v25/n20/michael_Wood
۳۳۔ اسلم پرویز، مترجم، ایڈورڈ سعید (۲۰۰۳ء۔۱۹۳۵ء)، فلسفی، موسیقار، مجاہد، ص ۶۸
۳۴۔ ایضاً، ص ۷۰
۳۵۔ شمیم حنفی، ایڈورڈ سعید کی یاد میں، دنیا زاد (کتابی سلسلہ)، فروری ۲۰۰۴ء، ص ۲۲۷
۳۶۔ ایضاً، ص ۲۲۷
۳۷۔ ظہیر جاوید، مترجم، اسلام او رمغربی ذرائع ابلاغ، طبع اول ۲۰۰۷ء، مقتدرہ قومی زبان، پاکستان، ص ۲۶۶۔۲۶۷
۳۸۔ ایضاً، ص ۸۸
۳۹۔ زاہدہ حنا، وہ فلسطین کا عاشق تھا، دنیا زاد (کتابی سلسلہ)، فروری ۲۰۰۴ء، ص ۲۲۹
۴۰۔ ایضاً، ص ۲۳۱
۴۱۔ اصغر علی انجینئر، ایڈورڈ سعید اور مسئلہ فلسطین، اردو ادب، دہلی، دسمبر ۲۰۰۳ء، ص ۶۵
۴۲۔ p11-http://en.wikipedia.org/wiki/Edward_said
۴۳۔ اصغر علی انجینئر، ایڈورڈ سعید اور مسئلہ فلسطین، اردو ادب، دہلی، دسمبر ۲۰۰۳ء، ص ۶۵
۴۴۔ ایضاً، ص ۶۶
۴۵۔ کشور ناہید، یاد بود: ایڈورڈ سعید، دنیا زاد (کتابی سلسلہ)، فروری ۲۰۰۴ء، ص ۲۲۳۔۲۲۵
۴۶۔ خالد جاوید، ایڈورڈ سعید (خصوصی گوشہ)، جلاوطن ذہن کا سفر، ایڈورڈ سعید اپنی تحریروں کے آئینے میں، مشمولہ، اردو ادب، دہلی، دسمبر ۲۰۰۳ء، ص ۵۴
۴۷۔ ایضاً، ص ۷۱
۴۸۔ ایضاً، ص ۷۲
۴۹۔ ایضاً، ص ۷۲
۵۰۔ p4-http://www.lrb.co.uk/v25/n20/michael_wood/on-edward-said
۵۱۔ زاہدہ حنا، وہ فلسطین کا عاشق تھا، دنیا زاد (کتابی سلسلہ)، فروری ۲۰۰۴ء، ص ۲۲۴
۵۲۔ اسد زیدی، ترجمہ۔ حیدر جعفری سید، مغرب کی عدالت میں مشرق کا وکیل، نیا ورق، نمبر شمارہ نمبرن، ص ۱۱
۵۳۔ ایضاً، ص ۱۰
۵۴۔ p1-http://www.lrb.co.uk/v25/n20/michael-wood/on-edward-said
۵۵۔ اسد زیدی، ترجمہ۔ حیدر جعفری سید، مغرب کی عدالت میں مشرق کا وکیل، مشمولہ، نیا ورق، شمارہ نمبرن، ص ۱۳
۵۶۔ شمیم حنفی، ایڈورڈ سعید کی یاد میں، دنیا زاد (کتابی سلسلہ)، فروری ۲۰۰۴ء، ص ۲۲۷

انقلابِ روس: سیاسی و ادبی تموّج

ڈاکٹر آصف علی چٹھہ

Abstract:

Social and Political revolution of the Soviet Union left a deep impact on literary world. A large number of writers were attracted by the socialist ideology which became a fashionable creed of progressive writers in the early twentieth century. It inspired the "Progressive Movement" of Urdu literature which had for its aim the awakening of the reader's conscience against the social evils of poverity, oppression and exploitation. Writers's love of the proletariat and thier anti imperialist stand are clearly reflected in their works. Especially the poets of the slave Hindustan hoped of a new dawn,born out of the socialist ideology of Soviet Russia.Besides a very brief history of Soviet revolution an analytical study of Russian and Urdu poetry with special refrence to revolution has been given throuhg this article.

شمالی ایشیا اور شمالی یورپ میں واقع روس کی حدود بحیرہ آرکٹک، شمالی بحر اوقیانوس اور بحر اسود سے ملتی ہیں۔The World Encyclopedia کے مطابق یونین آف سوویت سوشلسٹ ری پبلک (یو۔ایس۔آر) کا قیام 30دسمبر 1922ء میں ایک وفاق کے طور پر ہوا۔اپنے عروج کے دور میں سوویت یونین دنیا کا سب سے بڑا ملک تھا(بلحاظ رقبہ)۔یہ دو عالمی سپر پاورز (عظیم طاقتیں) میں سے ایک تھا۔اس وقت سوویت یونین کا کل رقبہ بلحاظ علاقہ سوا دو کروڑ مربع کلومیٹر کے لگ بھگ تھا۔یعنی یہ ملک رقبے کے لحاظ سے بھارت سے 7 گنا اور امریکہ سے تقریباً دو گنا بڑا تھا۔کرۂ ارض کے تقریباً چھٹے حصے (زمینی رقبہ) پر سوویت یونین قابض تھا اور اس میں دنیا کے کل چوبیس ٹائم زونز (نظام الاوقات) میں گیارہ ٹائم زونز آتے تھے۔سوویت یونین دنیا کی طویل ترین ساحلی پٹی اور طویل ترین زمینی سرحدوں کا مالک تھا۔آج سوویت یونین روس کہلاتا ہے لیکن رقبے کے لحاظ سے اب بھی دنیا کا سب سے بڑا ملک ہے۔[1]

انقلاب روس (1917ء) تک روس پر رومانوف خاندان کی حکمرانی رہی جو زار کہلاتے تھے۔ یہ خاندان 1613ء سے برسر اقتدار چلا آ رہا تھا۔ روس کو ایران کی طرح 1917ء کے انقلاب سے پہلے 1905ء میں بھی ایک انقلاب کا سامنا کرنا پڑا جس کے نتیجے میں زار نکولس دوئم کو آئین کی تشکیل اور آئینی طور پر منتخب ادارے ڈوما کی تشکیل کرنی پڑی۔

ڈیرک اوبرائن کے بقول 1917ء کے انقلاب کی جڑیں پیٹرو براگ (اب سینٹ پیٹرز برگ) میں خوراک کی قلت کے باعث ہونے والی بغاوت میں تھیں۔ زار نکولس دوئم کو اقتدار چھوڑنے پر مجبور کیا گیا اور یوں روس پر رومانوف خاندان کی تین سو سالہ حکمرانی کا عہد اپنے اختتام کو پہنچا۔ بالشوک انقلابی لوگ اقتدار میں آ گئے۔ انقلاب کے بعد روسی حکومت کا پہلا سربراہ بالشوک روسی کمیونسٹ پارٹی کا بانی

ولادی میر الیچ اولیانوف المعروف لینن تھا۔ لینن نے 1924ء میں اپنی موت تک ملک پر حکومت کی۔ 1924ء میں لینن کی موت کے بعد کمیونسٹ پارٹی میں جوزف سٹالن اور لیون ٹراٹسکی کے درمیان اختیارات اور اقتدار کی لڑائی شروع ہوگئی۔ ٹراٹسکی کو آفس آف کومیسر آف وار نے برطرف کر کے 1929ء میں ملک سے جلاوطن کر دیا۔ 1940ء میں اسے میکسیکو سٹی میں قتل کر دیا گیا۔[2]

سٹالن نے اپنے اقتدار پر گرفت مضبوط کرتے ہوئے ایسے اقدامات اٹھائے جن سے اس کے حریفوں اور باغیوں کا صفایا ہوگیا۔ 1941ء میں سٹالن وزیراعظم کے عہدے پر فائز ہوگیا۔ یونین آف سوویت سوشلسٹ ری پبلک (یو ایس ایس آر) کا قیام 30 دسمبر 1922ء میں ایک وفاق کے طور پر ہوا۔ کمیونسٹ پارٹی آف سوویت یونین کی قیادت میں اس ملک میں آمرانہ اتھاریٹیرین اور انتہائی مرکزیت کا حامل سیاسی اور معاشی نظام رائج تھا۔ ملک کی معاشی بنیاد یہ تھی کہ ملک کے تمام ذرائع پیداوار، تقسیم اور تبادلہ سوشلسٹ ملکیت میں تھا اور ملک کے تمام شہری اس کے مالک تھے۔ دنیا میں امریکہ اور سوویت یونین پر مشتمل دو عالمی طاقتوں کی موجودگی میں عالمی سطح پر طاقت کا دو قطبی ڈھانچہ تشکیل پایا اور دونوں طاقتوں میں سرد جنگ کا باعث بنا۔ مشرقی یورپ میں کمیونسٹ حکومتوں کے قیام، وارسا معاہدے کی تشکیل اور یورپ سے باہر چین کیوبا، اور شمالی کوریا میں کمیونسٹ حکومتوں کے قیام سے سوویت یونین کے کاز کو جلا ملی۔ [3]

1979ء میں سوویت یونین نے افغانستان پر حملہ کر دیا لیکن بالآخر 10 سال بعد 1989ء میں سوویت یونین کو افغانستان سے نکلنا پڑا۔ 1990ء میں سوویت صدر گورباچوف نے گلاسناسٹ Glasnost (کھلے پن) اور پریسترائیکا Prestroika (تنظیم نو) کی پالیسیاں متعارف کرائیں۔ ریاستوں کو کچھ آزادیاں دیں تو یہ ریاستیں مکمل آزادی کے لیے جدوجہد میں مصروف ہوگئیں اور بالآخر کامیابی سے ہمکنار ہوئیں۔ 1991ء میں سوویت یونین تحلیل ہوگئی اور گورباچوف نے ملک کی صدارت سے استعفا دے دیا۔

سوویت یونین سے آزاد ہونے والی ریاستوں میں قازقستان سب سے بڑی ریاست ہے جس کا رقبہ پاکستان سے 9 گنا زیادہ ہے۔ انیسویں صدی کے وسط میں زار روس نے اس پر قبضہ کر کے اسے روسی سلطنت کا

حصہ بنا لیا تھا۔ 1936ء میں قازقستان باقاعدہ طور پر سوویت یونین کا حصہ بن گئی۔ 1930ء میں سٹالن کے حکم پر ان کا قومی تشخص ختم کرنے کے لیے قازقستان کے مسلمان شعراء، ادیبوں، مورخین اور فلسفیوں کی ایک بڑی تعداد کو بے دردی سے قتل کر دیا گیا۔ قازقستان کا سابقہ دارالحکومت الماتے تھا لیکن سوویت یونین سے آزادی کے بعد آستانہ منتقل کر دیا گیا۔ سوویت یونین سے آزادی حاصل کرنے والی دیگر ریاستوں میں ازبکستان، آذربائیجان، تاجکستان، ترکمانستان، قازقستان، کرغیزستان، یوکرائن اور لتھوانیا شامل ہیں۔

1897ء میں روس میں سوشل ڈیموکریٹک پارٹی کا قیام عمل میں آیا۔ 1905ء کی جنگ میں روس کو جاپان سے شکست ہوئی جس کے نتیجے میں روس کے اندر زار کولس دوئم کی سخت مخالفت شروع ہوگئی۔ سوشل ڈیموکریٹک پارٹی اور عوامی دباؤ کے تحت زار کو روس میں آئین کی تشکیل کرنی پڑی۔ یہ عوام کی بہت بڑی جمہوری فتح تھی۔ 1905ء کے انقلاب نے نہ صرف روس بلکہ قرب وجوار کے ممالک کو بھی رہنمائی فراہم کی۔

لینن نے 1905ء کے انقلاب کے متعلق اپنی ایک تقریر میں کہا۔

> ''جغرافیائی، معاشی اور تاریخی اعتبار سے روس صرف یورپ ہی میں نہیں بلکہ ایشیا میں بھی شامل ہے۔ اور اسی وجہ سے ہم دیکھتے ہیں کہ روسی انقلاب کا کارنامہ صرف یہی نہیں ہے کہ اس نے یورپ کے سب سے زیادہ پس ماندہ ملک کو ہمیشہ ہمیشہ کے لیے خواب غفلت سے چونکا کر اسے بھرپور بیداری اور جاگرتی عطا کی اور ایک انقلابی قوم کو جنم دیا جس کی رہبری انقلابی پرولتاریہ کرتا ہے اس انقلاب کی دین صرف یہی نہیں ہے۔ روسی انقلاب نے تو پورے ایشیا میں زندگی کی لہر دوڑا دی ہے۔ ترکی، ایران اور چین کے انقلاب اس بات کا ثبوت ہیں کہ 1905ء کی عظیم الشان بغاوت نے بڑے گہرے نشان چھوڑے ہیں اور اس کا اثر جو لاکھوں، کروڑوں انسانوں کی بڑھتی ہوئی تحریک میں ظاہر ہو رہا ہے، بے حد گہرا اور اٹل ہے۔'' ؎

اگرچہ 1917ء کے انقلاب کا آغاز سینٹ پیٹرز برگ میں خوراک کی قلت کے باعث ہونے والی بغاوت تھی لیکن لینن کی راہنمائی میں کمیونسٹ پارٹی نے روس کے مزدوروں، کسانوں اور عام شہریوں کو منظم کیا یہاں تک کہ زار کو حکمرانی سے دستبرداری کے سوا کوئی راستہ نظر نہ آیا۔ عبداللہ ملک 1917ء کے انقلاب میں کیمونسٹ پارٹی کی خدمات کا تذکرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ لینن اور اس کی کمیونسٹ پارٹی نے روس کی زار شاہی جنگی کوششوں کو ناکام بنانے کے لیے تحریک چلائی اور بالآخر ایک وقت آیا جب لینن کی راہنمائی میں سامراجی دنیا کا ایک بہت بڑا ستون دھڑام سے زمین پر آ رہا۔ لیکن اس ستون کو گرانے کے لیے لینن کی قیادت میں کیونسٹ پارٹی نے جو عدیم المثال جنگ لڑی وہ آج نصف صدی سے زیادہ عرصہ گزر جانے کے بعد بھی آزادی حاصل کرنے والی قوموں کے لیے، جو انقلاب کے لیے مصروف پیکار ہیں، مشعل راہ کا کام دیتی ہے۔ ۵

1917ء کے انقلاب روس کے بعد لینن اور اسٹالن نے سوویت روس کی روح جمہوریت قبض کر لی۔ آزادی اظہار چھین لی گئی۔ سیاسی اور نظریاتی مخالفین پر ظلم کے پہاڑ توڑے گئے۔ لاکھوں لوگ انقلاب کی تیغ ستم کا

نشانہ بن گئے۔ بہت سے لوگوں کو ملک بدر کر دیا گیا۔ طریق کوہکن نے تمام پرویزی حیلے بدترین شکل میں استعمال کیے۔

Alexander N. Yokovlev نے اپنی مشہور کتاب A Century of Violence in Soviet Russia میں اس پر مفصل اظہار کیا ہے:

"The Mills of terror seized not only on social classes and groups. The peasantry, the nobility, Cossacks, merchants, the Army, The clergy-but on whole peoples, who were forcibly deported to the farnorth and Siberia, to Kazakhstan and central Asia. In the tragic fate of poles, Crimean Tatars, Volga Germans, Chechens, Ingush, Kalmyhs, Balkars, Karachayeves, Turko- Meskhetins, Kareans, Finns, Inger manlanders, as well as Armenians, Bulgarians, Gagauzys, Greeks, Kurds, and many others, Bolshevik facism reveled itself in perhaps its most transparent form, exposing the chauvinist basis of its policy. Long hidden in archives, documents tracing Bolshevism's crimes against these many people now make it possible to present the full sweep of the tragedy of Soviet society's degradation. ۳

چونکہ ہر انقلاب میں مزاحمتی ادب نے اپنا کردار ادا کیا ہے لہٰذا اس نقطہ نظر سے جب ہم روسی ادب کا مطالعہ کرتے ہیں تو ماضی بعید میں کوئی روشن روایت نظر نہیں آتی۔ محمد مجیب روسی ادب کی تاریخ وارتقا پہ بات کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ صحیح معنوں میں روسی ادب کی کوئی تاریخ نہیں۔ اس کی صورت ایسے باغ کی نہیں ہے جس میں باغبان نے شوق اور نزاکت احساس سے ترتیب قائم کی ہو۔ وہ ایک خود رو جنگل ہے جس میں ہر پودا اور ہر پھول اپنی طبیعت کے زور سے اگا ہے اور اپنی خوبیاں نمایاں کرنے کے لیے کسی غور و پرداخت یا قدر دانی کا احسان مند نہیں ہے۔

دراصل ابتدائی روسی ادب چند مذہبی واعظ یا مذہبی خطبات یا اسفار کے تذکروں پر مشتمل ہے جو زیادہ قدر و قیمت کا حامل نہیں ہے اور بقول پروفیسر وہاب اشرفی تاریخ ادبیات عالم میں روسی ادب کی شناخت ٹالسٹائی، دوستوفسکی جیسے عظیم فنکاروں کے تخلیقی کارناموں کے سبب قائم ہوتی ہے لیکن یہ فنکار انیسویں صدی کے نصف آخر

کی پیداوار ہیں، ان سے قبل گوگول اور پشکن نے اپنی نگارشات سے روسی زبان کو ایک معیار اور اعتماد بخشا تھا لیکن یہ فنکار بھی 19 ویں صدی کے تھے۔ ان سے قبل روسی ادب کا فلک بے نور ہی نظر آتا ہے۔ ۸ بہر حال پشکن نے ی خائل وسل یوچ لومونوسوف (۱۷۱۲ء-۱۷۶۵ء) کو پہلا روسی دارالعوام قرار دے کر اسے روسی ادب کا قافلہ سالار تسلیم کیا ہے ۹ لیکن ادبی دنیا میں روس کا پہلا نمائندہ الکساندر سرگے یوچ پشکن (پ ۱۷۹۹ء) ہی ہے۔ ۱۰ جس کو زمانہ طالب علمی ہی میں روس کے جنوبی صوبوں میں، حکومت وقت کے حکم سے جلاوطن کر دیا گیا کیونکہ اس نے آزادی کی مدح میں اور آزادی کا دلولہ پیدا کرنے کے لیے چند نظمیں لکھ ڈالیں تھیں جو نازک مزاج شاہوں کی طبیعت پر ناگوار گزری تھیں۔ ۱۱ پشکن کے بعد میخائل لیرمنتوف (۱۸۱۴ء-۱۸۴۱ء) نے آمریت اور شہنشاہیت کے خلاف جذبہ آزادی کو مہمیز لگانے والی شاعری سے روسی ادب کو وقار بخشا۔ اور بعد ازاں کوندراتی ئی فیوڈور دوچ ریل یے یف (۱۷۹۵ء-۱۸۲۶ء) حب الوطنی اور آزادی پسندی میں پشکن اور لیرمنتوف کا صحیح جانشین ثابت ہوا۔ وہ نپولین کے خلاف لڑی جانے والی آخری جنگ میں بھی شریک ہوا۔

روس میں ۱۹۱۷ء کے بولشوک انقلاب میں الیگزینڈر بلوک (Alexander Blok) (۱۸۸۰ء-۱۹۲۱ء) کی آواز انقلاب کے نقیب کی صورت میں سنائی دیتی ہے۔ اس نے ۱۹۰۵ء کے انقلاب میں بھی سرگرمی سے حصہ لیا اور بقول محمد علی صدیقی بلوک کے افکار ۱۹۱۷ء کے انقلاب سے بہت پہلے انقلابی فضا کے کام کرتے ہوئے ملتے ہیں۔ ۱۲

بقول محمد مجیب بلوک کی نظمیں مایوسی اور امید کی آمیزش کا نمونہ ہیں۔ ۱۹۰۵ء کے انقلاب کی ناکامی شاید بلوک کے ہاں مایوسی کو جنم دینے کا سبب بنتی ہے لیکن روسی معاشرے میں تغیر اور انقلاب کی امید ہمیشہ ایک لہر کی صورت میں بلوک کے کلام میں جاری وساری نظر آتی ہے۔

دنیا کی اس تاریکی پر جو صدیوں سے چھائی ہوئی تھی
اس تاریکی پر جنگی نعروں کے جواب میں آسمان پر
ایک نئی قوت کا آفتاب طلوع ہو رہا ہے
ہم جو صرف رات کے اندھیرے اور طوفان سے آشنا ہیں
اس شاہانہ جلوے کے دیدار کی تاب نہ لا سکیں گے ۱۳

انقلاب کے زمانے کا ادبی کارنامہ بلوک کی نظم "بارہ سوار" ہے جس کا کئی مختلف زبانوں میں ترجمہ ہو چکا ہے۔ اس نظم میں بلوک نے صرف انقلاب کی روحانی اہمیت نہیں جتائی ہے بلکہ شاعری کا ایک کرشمہ دکھایا ہے۔ ۱۴

محمد مجیب روسی ادب میں لکھتے ہیں:

"بلوک کے علاوہ ان تمام شاعروں نے جن میں وطن پرستی کی ذرا بھی گدگدی تھی اپنے طرز پر انقلاب سے ہمدردی اور ان مصیبتوں پر افسوس ظاہر کیا جو انقلابیوں اور روس کی عام آبادی کو اس تحریک کے کامیاب بنانے کے لیے اٹھانی پڑیں لیکن بلوک کے پائے کو کوئی

نہیں پہنچا۔" ۱۵

آنا آخما توا (۱۸۸۹ء۔ ۱۹۶۶ء) روس کی ایک عظیم شاعرہ تھیں۔ وہ روس کی حقیقی آزادی اور حقیقی انقلاب کی خواہش مند تھیں لیکن انقلاب روس کے بعد انہیں انقلاب کے منفی عوامل کا ساتھ دینے کے الزام میں سزا کا مستحق گردانا گیا۔ سٹالن کے دور میں جب ادیبوں اور شاعروں پر کڑے دن تھے آنا آخما توا کی زندگی کی تلخیاں مزید بڑھ گئیں۔ ان کو رائٹرز یونین سے نکال دیا گیا۔ ان کے بیٹے کو پہلے جلاوطن اور پھر کیمپ جیل میں قید کر دیا گیا۔ سٹالن کی وفات کے بعد قدرے آرام ملا لیکن وہ اپنے وطن کی خوشحالی اور آزادی کے لیے دست بدعا ہیں۔

برسوں بیار رکھ کر میری زندگی تلخ کر دے
مجھے سانس کے روگ میں مبتلا کر دے، میری نیند چھین لے، مجھے گرمی میں جلا
اولاد اور دوست سے محروم کر دے
نغمہ سرائی کی پراسرار نعمت واپس لے لے،
لیکن اے خدا، میری یہ دعا بھی قبول کر لے
کہ اتنے دنوں تکلیف دینے اور تڑپانے کے بعد
وہ بادل جو تاریک روس پر چھایا ہوا ہے
آخر کار آفتاب کی شعاعوں سے چمک اٹھے ۱۶

ولادیمیر مایا کوفسکی (۱۸۹۳ء۔ ۱۹۳۰ء) نے بھی روس کی باغیانہ شاعری کی وہ تحریک جو مستقبل پسندی کے نام سے ۱۹۱۰ء میں شروع ہوئی، پر دستخط کیے تھے جس کا مقصد پچھلی تہذیبی روایت کو ترک کر کے لوگوں میں نیا شعور لانا تھا۔ اس تحریک سے متاثر ہو کر کوفسکی نے مختلف نظمیں اور ایک منظوم ڈراما لکھا جس میں بغاوت کی فتح دکھائی گئی۔ لیکن تصوراتی آزادی جب عملی روپ میں سامنے آئی تو شاعر اس سے مایوس ہوتا گیا اور ۱۹۳۰ء میں اس نے خودکشی کر لی۔ ۱۷

روسی انقلاب اور انقلابی شاعری میں ہم آہنگی کا تذکرہ کریں تو مایا کوفسکی کا نام ممتاز اور منفرد اہمیت کا حامل قرار پاتا ہے۔ مایا کوفسکی کی شاعری ادب برائے زندگی کی بھرپور نمائندگی کرتی ہے۔ وہ صحیح معنوں میں ادب کو سوسائٹی کی ضرورتوں کے تابع کر دیتا ہے۔ ہنری آرووِن کے بقول:

> "Mayakovsky, at once a revolutionary and a lyric poet does not hesitate to walk the streets in order to acquaint the public with his "products". He does his utmost to aid the Revolution, reciting propaganda poems, writing and singing satirical songs anywhere and every where." ۱۸

انسانیت کی خیرخواہی اور ہمدردی کوفسکی کے خمیر میں گندھی ہوئی تھی۔ وہ اپنی ایک نظم

''میں پیار کرتا ہوں'' میں اس جذبے کو یوں بیان کرتا ہے۔
میں جانتا ہوں جہاں دوسروں کا دل ہوتا ہے۔
سینے میں، جیسا کہ سب جانتے ہیں
لیکن میری باری آئی
تو تخلیق کا علم پاگل ہو گیا
میں تمام کا تمام دل بن گیا
جو سارے کے سارے بدن میں دھڑکتا ہے
اور مایا کوفسکی نے اپنے آپ میں سورج کو دیکھا
ہمیشہ چمکنا
اور ہر جگہ چمکنا
اور آخر تک چمکنا
یہ سورج کا پیغام ہے ۱۹

سوویت دور کی روسی شاعری کا سب سے قد آور ترجمان، ولادیمیر مایا کوفسکی وہ شخص ہے جس کی درانہ آواز، کھردرے الفاظ، سخت جھٹکے، کلاسیکی طرز سے انحراف، لب ولہجہ کی سختی و درستی، بے باکی، خطابیہ انداز، اور اپنا ایجاد کیا ہوا خاص لہردار ترنم ہی اس دور خلفشار اور عہد آزمائش کی مکمل ترجمانی کرتا ہے۔ شاعری اور انقلاب اس شاعر کے ہاں دو علیحدہ چیزیں نہیں ہیں۔ دونوں کی ایک دوسرے سے آبیاری ہوتی ہے۔ ۲۰

ریل۔ یے۔ یف کی شاعری بھی وطن کی محبت سے لبریز ہے۔ اس نے یہی محبت اپنی شاعری کے ذریعے اپنے ہم وطنوں کو منتقل کرنے کی بھرپور کوشش کی۔ اس کی سب سے مشہور نظم ''دوئی نروف سکی'' ہے۔ جو آزادی اور حب الوطنی کی پیام بر ہے اور بقول محمد مجیب اس کی یہ نظم سالہا سال تک روسی وطن پرستوں کے دلوں میں ہمت اور درد اور آزادی کے فدائیوں سے محبت اور ہمدردی پیدا کرتی رہی۔ ۲۱

اے پرشکوہ آزادی کے جذبے!
میری قوم کا دل تجھ سے نا آشنا ہے
اے انتقام آسمانی! میری قوم خاموش ہے
زار کے خلاف سر نہیں اٹھاتی
خود مختار ظالم آقا کی غلامی میں
وہ دائمی اطاعت سے انحراف نہیں کرتی
اس کا دل اپنا دکھ محسوس نہیں کرتا
اس کا ذہن یہ نہیں مانتا کہ وہ دکھی ہے

میں نے غلام روس کو خانہ خدا میں
مقدس شبیہ کی سامنے دیکھا:
اپنی زنجیریں کھڑکھاتا ہوا، سر جھکائے
وہ زار کے لیے دعائیں مانگ رہا تھا ۲۲

اوسپ منڈل سٹام (۱۸۹۱ء-۱۹۳۸ء) کے ہاں اپنی قوم میں جذبہ حریت کو بیدار کرنے اور انقلاب روس کی تائید و حمایت کا مضبوط رجحان موجود ہے۔ ان کی شاعری تخلیقی سطح پر انقلاب روس کی جدوجہد کا حصہ ہے۔ اوسپ منڈل سٹام کی شاعری روسی عوام کو تحریک اور سعی و عمل کا درس دیتی ہے۔ وہ اپنے ہم وطنوں سے مخاطب ہو کر کہتے ہیں۔

بھائیو! آؤ آزادی کی دھندلاہٹ کا رجز گائیں
یہ عظیم دھندلا برس ہے
اور سورج! اور مصنف! اور اے لوگو
سورج کہیں نظر نہیں آتا اور دھرتی پرے لڑھک رہی ہے
خیر! کوشش کریں
زمین لڑھک رہی ہے۔ جوان مردو! حوصلہ باندھو
سمندر کو چیریں، جیسے ہل چلاتے ہیں۔ ۲۳

بعدازاں اوسپ منڈل سٹام نے اسٹالن کے بارے میں ایک طنزیہ مزاحیہ نظم لکھی جس کی پاداش میں اسے کانسنٹریشن کیمپ بھیج دیا گیا جہاں وہ مر گیا۔

وہ شعرا جو روسی انقلاب میں سرگرمی سے حصہ نہیں بھی لے رہے تھے انھوں نے انقلاب روس کے باعث ایک روشن مستقبل کے خواب دیکھے۔ ولیری بریوسوف کی نظم ''تیسری خزاں'' میں یہی ولولہ اور جوش موجود ہے۔

اے ہوا، اے ہوا، یہ یاد رکھ
کہ جھگڑوں اور بے کسی اور مفلسی کے باوجود
سارا روس تعمیر کے خوابوں سے مست
خدا کے حکم پر چلے گا اور فتح یاب ہوگا
اے ہوا، یاد رکھ کہ پرانی قوت پھر روس میں آ گئی ہے
فتحیابی کا سلسلہ شروع ہو گیا ہے،
اور اس کی روز افزوں طاقت اور اقتدار
اسے دنیا کی ساری قوموں کا رہبر بنا دے گا ۲۴

علاوہ ازیں یزنین، بورس پسترنک (Boris Pasternak)، ڈیمیان بیڈنی، الیگزینڈر بیریمنزفسکی،

این۔ اے۔ ایسیوف، سرگئی یسینن وغیرہ ایسے شعرا نے روسی انقلاب کی بھرپور حمایت کی اور اپنے انقلابی افکار کے باعث بعض اوقات انقلابی لیڈروں کی نامناسب پالیسیوں پر بھی بے دریغ تنقید کی۔ یاروسلاف اسمیلیا کوف، عوامی شاعر، اگرچہ ۱۹۱۳ء میں پیدا ہوئے لیکن انقلاب اکتوبر ۱۹۱۷ء کی تائید اور حمایت میں نظریاتی شاعری تخلیق کی۔

روسی شاعر کولائی الک سے یو چ نکرا سوف (۱۸۲۱ء۔ ۱۸۷۸ء) نے کہا تھا کہ ''پیٹ پالنے کی دشواریوں نے میری شاعری کھوٹی کر دی اور شاعری نے مجھے آزادی کا مجاہد نہیں بننے دیا۔'' ۲۵ جنھوں نے انقلاب روس کی بھرپور حمایت کی، ان میں بھی ایک کثیر تعداد ان شعرا کی ہے جو شاعری کا کوئی اعلیٰ نمونہ پیش نہ کر سکے چنانچہ محمد مجیب روسی شعرا کا تذکرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ ان شاعروں نے جو انقلاب اور انقلابیوں کے خاص حامی اور مبلغ مانے جاتے ہیں اور جن کا سردار مایا کوفسکی (پ ۱۸۹۳ء) ہے، تخئیل کی بلند پردازی اور ادبی کمال سے بالکل بیگانہ ہیں اور ان کی شاعری کو دراصل ادب میں شامل ہی نہ کرنا چاہیے۔ البتہ انقلاب نے نئی زندگی کی تعمیر کا سچا جوش اور حوصلہ پیدا کر دیا ہے اور یہ حوصلہ ممکن ہے رفتہ رفتہ نئے پھول کھلائے۔ ۲۶

بیسویں صدی کا ربع اول برصغیر کے مسلمانوں کے لیے سیاسی بیداری کا پیام بر ثابت ہوا۔ تقسیم بنگال، مسلم لیگ کا قیام، تنسیخ تقسیم بنگال، لکھنؤ پیکٹ، جنگ طرابلس وبلقان اور تحریک خلافت وغیرہ نے مسلمانوں کو منظم اور متحد ہو کر اپنی قومی و ملی بقا کے لیے جدوجہد کرنے کا سبق دیا۔ چنانچہ دنیا بھر میں جہاں بھی تغیر اور انقلاب کی ہوائیں چلتیں مسلمان ایک گونہ خوشی محسوس کرتے اور مستقبل میں برطانوی غلامی سے چھٹکارا حاصل کرنے کے خواب دیکھتے۔ یہی وجہ ہے کہ ۱۹۱۷ء کے بالشویک انقلاب نے برصغیر کے دانش وروں، ادیبوں اور شاعروں کو بہت متاثر کیا۔ بقول پروفیسر وہاب اشرفی:

> ''روسی فنکاروں نے اردو ادیبوں کو اپنے تصورات اور خیالات کے پس منظر میں سوچنے اور سمجھنے کی مسلسل ترغیب دی ہے۔ ترقی پسندی کا ایک بڑا سرمایہ روسی فکر کی عقبی زمین میں سامنے آیا۔ ہم اس میں لاکھ کیڑے نکالیں لیکن اتنی بات ماننی پڑے گی کہ تقریباً پچاس برسوں تک ترقی پسندی خواص وعوام کے ذہن کو متاثر کرتی رہی اور یہ بات بھی کہی جاسکتی ہے کہ روسی تصورات کی عقبی زمین میں ہندوستان کے سیاسی نعرے جنگ آزادی میں مفید ثابت ہوئے۔'' ۲۷

چنانچہ اگر ایک طرف ایران میں عارف قزوینی اپنے ملکی تناظر میں لینن کی شان میں قصیدہ لکھتا ہے اور اسی کی روشنی میں ایرانی شہنشاہیت سے بھی نجات کا متمنی ہے تو برصغیر کے مسلمان بھی انقلاب روس کی سامراج دشمنی کو پسند کرتے ہیں۔ کیونکہ سرمایہ داری کا زوال ہی ہندوستان کے مسلمانوں کے لیے امید کا پیغام تھا۔ اقبال بھی اشتراکیت اور انقلاب روس کے اسی پہلو کے متعلق پسندیدگی کا اظہار کرتے ہیں۔

زمانے کے انداز بدلے گئے
نیا راگ ہے ساز بدلے گئے

ہوا اس طرح فاش رازِ فرنگ
کہ حیرت میں ہے شیشہ بازِ فرنگ
پرانی سیاست گری خوار ہے
زمیں، میر و سلطاں سے بیزار ہے
گیا دور سرمایہ داری گیا
تماشا دکھا کر مداری گیا ۲۸

اقبال اپنی نظم لینن (خدا کے حضور میں) بھی لینن کی سامراج دشمنی اور محکوم و مجبور عوام کو سرمایہ دارانہ نظام سے نجات دلانے کے عمل کو پسند کرتے ہیں۔ اقبال نے لینن کی زبان سے یورپ کے تضاد اور استحصال کی خوب مذمت کی ہے۔

ہے دل کے لیے موت مشینوں کی حکومت
احساس مروت کو کچل دیتے ہیں آلات
رعنائی تعمیر میں، رونق میں، صفا میں
گرجوں سے کہیں بڑھ کے ہیں بنکوں کی عمارات
ظاہر میں تجارت ہے، حقیقت میں جوا ہے
سود ایک کا لاکھوں کے لیے مرگِ مفاجات
تو قادر و عادل ہے مگر تیرے جہاں میں
ہیں تلخ بہت بندہ مزدور کے اوقات
کب ڈوبے گا سرمایہ پرستی کا سفینہ؟
دنیا ہے تیری منتظر روزِ مکافات ۲۹

ہندوستان کے مسلمان چونکہ سرمایہ پرستی کی چکی میں پس رہے تھے لہٰذا اقبال فرمانِ خدا (فرشتوں سے) میں انقلاب اور جدوجہد ہی میں مسلمانوں کی نجات کا راستہ دیکھتے ہیں۔

اٹھو! میری دنیا کے غریبوں کو جگا دو
کاخِ امرا کے در و دیوار ہلا دو
گرماؤ غلاموں کا لہو سوزِ یقیں سے
کنجشکِ فرومایہ کو شاہیں سے لڑا دو
سلطانیٔ جمہور کا آتا ہے زمانہ
جو نقشِ کہن تم کو نظر آئے مٹا دو
جس کھیت سے دہقاں کو میسر نہیں روزی

اس کھیت کے ہر خوشۂ گندم کو جلا دو ۳۰

یہاں یہ امر بھی قابلِ ذکر ہے کہ اقبال اشتراکیت کی سامراجیت کے خلاف جدوجہد کو تحسین کی نظروں سے دیکھتے ہیں لیکن بطور ایک نظام حیات کے اس کو ناپسند کرتے ہیں اور اس کے اخلاقی اور روحانی بنجر پن پر تنقید بھی کرتے ہیں۔ وہ جاوید نامہ میں جمال الدین افغانی کی زبان سے روس کو پیغام دیتے ہیں کہ تو نے ملوکیت اور سرمایہ داری کا خاتمہ کر دیا ہے لیکن تیری اپنی بقا اس میں مضمر ہے کہ تو لا سے گزر کر اِلّا کے مقام پر آ جا اور قادرِ مطلق کے سامنے اپنی جبیں جھکا لے۔ وقت نے ثابت کر دیا کہ اشتراکی نظام اپنی خامیوں اور کمزوریوں کے باعث بالآخر زمیں بوس ہو گیا۔ لیکن بیسویں صدی کے آغاز میں سیاسی وسماجی صورت حال نے طلوع اشتراکیت کے لیے ہر محکوم خطے میں ہمدردی اور پسندیدگی کی راہ ہموار کر دی۔ سب کو اسی میں اپنے دکھوں کا مداوا نظر آیا۔ ساحر لدھیانوی کی نظم ''طلوعِ اشتراکیت'' اس بات کا بین ثبوت فراہم کرتی ہے کہ تیسری دنیا کے لوگ سرخ پھریرے کو کیوں خوش آمدید کہہ رہے تھے۔

جشن بپا ہے کٹیاؤں میں، اونچے ایواں کانپ رہے ہیں
مزدوروں کے بگڑے تیور دیکھ کے سلطاں کانپ رہے ہیں
جاگے ہیں افلاس کے مارے، اٹھے ہیں بے بس دکھیارے
سینوں میں طوفاں کا تلاطم، آنکھوں میں بجلی کے شرارے
چوک چوک پر گلی گلی میں سرخ پھریرے لہراتے ہیں
مظلوموں کے باغی لشکر سیل صفت امڈے آتے ہیں
شور مچا ہے بازاروں میں، ٹوٹ گئے در زندانوں کے
واپس مانگ رہی ہے دنیا غصب شدہ حق انسانوں کے ۳۱

ساحر کی نظم ''بلاوا'' بھی سرخ سویرے کے طلوع ہونے کے بارے میں ہے۔

دیکھو دورافق کی ضو سے جھانک رہا ہے سرخ سویرا
جاگو اے مزدور کسانو! اٹھو اے مظلوم انسانو! ۳۲

ساحر کی نظم ''احساسِ کامراں'' بھی اسی احساس کی غماز ہے۔

افق روس سے پھوٹی ہے نئی صبح کی ضو
شب کا تاریک جگر چاک ہوا جاتا ہے
تیرگی جتنا سنبھلنے کے لیے رکتی ہے
سرخ سیل اور بھی بے باک ہوا جاتا ہے
سامراج اپنے وسیلوں پہ بھروسہ نہ کرے
کہنہ زنجیروں کی جھنکاریں نہیں رہ سکتیں

جذبۂ نصرتِ جمہور کی بڑھتی رو میں
ملک اور قوم کی دیواریں نہیں رہ سکتیں ۳۳

ساحرلدھیانوی نے سرخ سویرے کا پرجوش استقبال کیا تھا لیکن جب طریق کوہکن میں بھی وہی پرویزی حیلے نظر آئے تو ان کو بھی تشویش لاحق ہوئی چنانچہ ان کی نظمیں لینن (۱۹۱۷ء) اور لینن (۱۹۷۰ء) ان کی اسی فکر کی غمازی کرتی ہیں کہ لینن نے ۱۹۱۷ء میں انسانوں کو مذہب کے فریبوں اور شاہی کے عذابوں سے نجات دلائی تھی لیکن (۱۹۷۰ء) میں وہی انسان طبقوں سے نکل کر فرقوں میں بٹ گیا ہے۔

ساحر اپنی نظم کے پہلے حصے "لینن ۱۹۱۷ء" میں لینن کو خراجِ تحسین یوں پیش کرتے ہیں:

اخلاق پریشاں تھا، تہذیب ہراساں تھی
بدکار حضوروں، سے بدنسل جنابوں سے
عیار سیاست نے ڈھانپا تھا جرائم کو
اربابِ کلیسا کی حکمت کے نقابوں سے
انساں کے مقدر کو آزاد کیا تو نے
مذہب کے فریبوں سے شاہی کے عذابوں سے ۳۴

لیکن لینن ۱۹۷۰ء میں اشتراکیت کی فکری تقسیم اور انتشار کے پیشِ نظر فرماتے ہیں۔

کیا جانیے تری امت کس حال کو پہنچے گی
بڑھتی چلی جاتی ہے تعداد اماموں کی
ہر گوشۂ مغرب میں، ہر خطۂ مشرق میں
تشریح دگرگوں ہے اب تیرے پیاموں کی
طبقوں سے نکل کر ہم فرقوں میں نہ بٹ جائیں
بن کر نہ بگڑ جائے تقدیر غلاموں کی ۳۵

علی سردار جعفری ترقی پسند تحریک کے اہم شاعر اور اشتراکی فلسفہ کے زبردست مبلغ تھے۔ چنانچہ انھوں نے برملا لینن اور اسٹالن کے ترانے گائے۔ بقول ڈاکٹر انور سدید علی سردار جعفری کی پہچان ترقی پسند تحریک کے وسیلے سے ہی ہوتی ہے۔ سردار جعفری کو مارکسی فلسفے نے نیا شعور عطا کیا تھا اور انھوں نے اپنے شعری عمل کو بالعموم اشتراکیت کے مقاصد کے حصول کا وسیلہ بنایا۔ ان کی شاعری اشتراکیت کا کھلا پروپیگنڈہ ہے اور ان کے مصرعوں کا سپاٹ پن اور نثری انداز کھٹکتا ہے۔ ۳۶ علی سردار جعفری اشتراکی انقلاب پر "جشنِ بغاوت" مناتے ہیں۔

ساتھیو لال سلام:

آج ٹکرائے ہیں ایوانِ حکومت سے عوام
آج آقاؤں کی گردن پہ جھپٹتے ہیں غلام

آج ہے خاک بسر ظلم تشدد کا نظام
آج شاعر کی زباں پر ہے بغاوت کا پیام
ساتھیو لال سلام
آج ہر گام پہ سو سرخ علم لہراؤ
گاؤ استالن و لینن کے ترانے گاؤ
اک ایڑ اور بھی رہوار بغاوت کو لگاؤ
لکھ دو پیشانی تاریخ پہ مزدور کا نام
ساتھیو لال سلام ۳۷

علی سردار جعفری نے اپنی نظموں 'سودیت یونین اور جنگ باز'، استالن کہتا، میں بھی لینن اور اشتراکی انقلاب کی برکتوں اور بہاروں کے گیت گائے ہیں۔

سودیت روس کے انقلاب نے اس دور کے تمام حریت پسندوں کو شاد کام کیا حسرت موہانی کی اس دور کی غزل بھی ان اثرات سے خالی نہیں ہے۔

دستور کے اصول مسلم ٹھہر چکے
شاہی بھی رام غلبۂ جمہور ہو چکی
سرمایہ دار خوف سے لرزاں ہیں کیوں نہ ہوں
معلوم سب کو قوتِ مزدور ہو چکی ۳۸

انقلاب روس نے دنیا بھر کی محکوم عوام کے لیے امیدوں کے چراغ روشن کر دیے۔لوگ طوق غلامی سے نجات حاصل کرنے کے لیے سرگرم عمل ہو گئے۔بے کاری جہالت پسماندگی اور غلامی کی پسی ہوئی مخلوق کی آنکھوں میں اعتماد کی چمک آ گئی۔ان حالات نے ادبا کو بھی حقیقت نگاری کی طرف مائل کر دیا۔زندگی کے مسائل ادب میں منعکس ہونے شروع ہو گئے۔ظہیر کاشمیری کی نظم "انقلاب روس" اس امر کا پتہ دیتی ہے کہ اس انقلاب نے کس طرح ڈوبتی نبضوں کو حرارت بخشی۔

یک بیک ... سرخی افکار کا لاوا پھوٹا
اسقف وزار کے دامن کو جلانے کے لیے
پابہ زنجیر غلاموں نے کیا عزم جہاد
اپنی لاشوں پہ نئے شہر بسانے کے لیے
وقت کی ڈوبتی نبضوں میں حرارت آئی
زرد چہروں نے لیا قوت شاہی سے خراج
ایک مجبور سی تدبیر بدل سکتی ہے

خوف و بیداد کا راج۔ آتش و آہن کا رواج
روس! یہ دور تیرے نام سے پائندہ ہے
تیرے بیٹوں نے کیا نعرۂ جمہور بلند
ظاہراً قافلہ مور و ملخ تھے لیکن
ڈال دی قصرِ سلیماں پہ عزائم کی کمند ۳۹

حبیب جالب عملی طور پر سیاست میں حصہ لینے والے شاعر تھے۔ چنانچہ وہ ایوب خان کی آمریت ہو یا ضیاء الحق کا مارشل لاء وہ قید و بند اور جبر و ستم سے بے نیاز اپنے نظریات کا اظہار کرتے رہے۔ لہٰذا اپنے فطری جھکاؤ کے باعث مجبوروں اور محکوموں کی ہر تحریک کے حامی و مددگار رہے۔ مارکسزم کی تحریک نے انقلاب روس کی صورت میں اپنے ثمرات پیش کیے تو حبیب جالب بھی اس سے متاثر ہوئے۔ اپنی نظم "نذر مارکس" میں مارکسزم کو ہر دکھ کا مداوا قرار دیتے ہیں۔

یہ جو شب کے ایوانوں میں اک ہلچل اک حشر بپا ہے
یہ جو اندھیرا سمٹ رہا ہے یہ جو اجالا پھیل رہا ہے
یہ جو ہر دکھ سہنے والا دکھ کا مداوا جان گیا ہے
مظلوموں مجبوروں کا غم یہ جو مرے شعروں میں ڈھلا ہے
یہ جو مہک گلشن گلشن ہے یہ جو چمک عالم عالم ہے
مارکسزم ہے مارکسزم ہے مارکسزم ہے ۴۰

جالب کی نظم "اکتوبر انقلاب" بھی اسی نقطۂ نظر کی تائید کرتی ہے کہ روس کے انقلاب نے شہنشاہوں سے اقتدار چھین کر مزدور اور محنت کش کو بخش دیا ہے۔ خلق خدا کا راج اسی انقلاب کی دین ہے۔ اس نے ظلم کو جڑ سے اکھاڑ دیا ہے۔

اس انقلاب سے انسان کا بول بالا ہوا
اس انقلاب سے کٹیاروں میں اجالا ہوا
اس انقلاب سے محنت کشوں کا راج آیا
اس انقلاب سے انصاف کا سماج آیا
اس انقلاب نے تقدیر کو پچھاڑ دیا
ہر ایک جبر کی بنیاد کو اکھاڑ دیا ۴۱

ثاقب رزمی نے سوویت اشتراکی انقلاب کو نظام نو کی بشارت کا پیغام کہہ کر خوش آمدید کہا۔ جبر و استحصال کی سلطنت اسی انقلاب کے باعث زیر و زبر ہوئی۔ اس انقلاب نے جذبہ آزادی کی وہ مشعلیں روشن کیں کہ دلفگار کوئے نگار حریت پر پروانہ وار لپکے۔

ہمکتی کرنیں، ابھرتی کرنیں
تحرکِ بے کراں سے سرمست
لحہ لحہ تڑپتی کرنیں
تمام سمتوں کو جارہی ہیں
ہر ایک وادی میں امڈے
صدیوں کے جابرو جاں گسل اندھیروں پہ چھا رہی ہیں
شکستہ حالوں کے
غم کدوں، مجسوں کے در کھٹکھٹا رہی ہیں
مہیب یاس والم میں ڈوبے
سلاسل جبر میں سسکتے
تمام زندانیوں کی جانب
نظام نو کی نئی بشارت کا ایک پیغام لا رہی ہیں
طلسمِ لمحات دیدنی ہے
جہاں کی مظلوم وادیوں میں
ستم کے مجس، جفا کے زنداں
تلاطم جہد حریت میں بکھر کے معدوم ہو رہے ہیں
الم نصیبو پہ ہجر کی رات ڈھل چکی ہے
نئے سکوں کی نئی سحر جگمگا رہی ہے [۴۲]

انقلابِ روس نے دنیا پر گہرے سیاسی اثرات مرتب کیے۔ دو قطبی نظام ابھر کر سامنے آ گیا۔ سرد جنگ کا آغاز ہو گیا۔ بعدازاں چین شمالی کوریا اور کیوبا میں کیمونسٹ حکومتوں کا قیام عمل میں آیا۔ عین اس زمانے میں ہندوستان میں بھی بیداری کی لہر دوڑ رہی تھی۔ ہندوستان برطانیہ سے آزادی کے حصول کے لیے ہاتھ پاؤں مار رہے تھے۔ چنانچہ ۱۹۱۷ کا انقلاب ایک امید کی کرن بن کر سامنے آیا جس نے ادبی دنیا میں بھی ایک ہلچل پیدا کردی۔ ہندوستان میں اس کے اثرات ترقی پسند تحریک کی صورت میں سامنے آئے تحریک کا ایک باضابطہ منشور بنایا گیا اور ادیبوں کی ایک بڑی تعداد اس دھارے میں شامل ہوگئی۔ وہ ادیب جو باقاعدہ تحریک کا حصہ نہ بنے وہ بھی انقلاب کو بنظر تحسین دیکھتے تھے۔ چنانچہ زندگی کے تلخ حقائق کا بیان، زندگی گریز رومانوی رویوں پر غالب آنا شروع ہوگیا۔ "ادب اور زندگی" کی بحثیں چھڑ گئیں اور "دے لفر ختم جانے خریدم" کی سوچ فروغ پذیر ہوئی۔

حوالہ جات وحواشی:

1. ڈیرک او برائن۔ دنیا کے تمام ممالک۔ مترجم محمد اختر۔ لاہور: دارالشعور، ۲۰۰۹ء ص ۴۶۵۔
2. ڈیرک او برائن۔ دنیا کے تمام ممالک۔ ص ۴۶۳
3. ایضاً۔ ص ۴۶۴
4. لینن۔ اقوام مشرق کی تحریک آزادی۔ ص ۲۹۸
5. عبداللہ ملک۔ داستان دارورسن۔ لاہور: کوثر پبلی کیشنز، ۱۹۸۳ء، ص ۱۴
6. Alexander N. Yakovlev. *A century of violence in Soviet Russia*. New Haven and London: Yale University press, 2002, p.183.
7. محمد مجیب۔ روسی ادب۔ کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان، اشاعت دوم، ۱۹۹۲ء، ص ۱۱۔
8. پروفیسر وہاب اشرفی۔ تاریخ ادبیات عالم۔ جلد سوم۔ اسلام آباد: پورب اکادمی، ۲۰۰۶ء، ص ۳۴۹۔
9. بحوالہ محمد مجیب۔ روسی ادب۔ ص ۸۲۔
10. ایضاً۔ ص ۱۰۵۔
11. ایضاً۔ ص ۱۰۶۔
12. محمد علی صدیقی۔ توازن۔ کراچی: ادارہ عصر نو، ۱۹۷۶ء، ص ۵۳۔
13. بلوک۔ مترجم؛ محمد مجیب۔ روسی ادب۔ ص ۲۷۵۔
14. محمد مجیب۔ روسی ادب۔ ص ۲۷۵۔
15. محمد مجیب۔ روسی ادب (حصہ اول)۔ کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان، دوسری اشاعت ۱۹۹۲ء ص ۲۷۶۔
16. آنا آخما توا۔ مترجم؛ محمد مجیب۔ روسی ادب۔ ص ۲۷۶۔ ۲۷۷
17. امرتا پریتم۔ ایک اداس کتاب۔ مترجم؛ احمد سلیم۔ کراچی: استعارہ پبلی کیشنز، ۱۹۸۷ء، ص ۲۱۔
18. Henery Arvon. *Marxist Esthetics*. London: Cornell Univeristy Press, 1973, p.59۔
19. مایاکوفسکی۔ مترجم؛ امرتا پریتم۔ مشمولہ، ایک اداس کتاب۔ ص ۲۲۔
20. سوویت یونین کے پندرہ شاعروں کا منتخبہ کلام۔ ماسکو: دارالاشاعت ترقی، ۱۹۷۳ء، ص ۱۱۔
21. محمد مجیب۔ روسی ادب۔ ص ۲۰۳۔
22. ریل۔ یے۔ یف۔ مترجم؛ محمد مجیب۔ روسی ادب۔ ص ۲۰۳۔

23. اوسپ منڈل شام۔ مشمولہ، گونج۔ مرتب: گوہر سلطان اعظمی۔ لاہور: استعارہ پبلی کیشنز، ۱۹۸۸ء، ص۲۱۵۔۲۱۶۔
24. بریوسوف۔ مترجم: محمد مجیب۔ روسی ادب۔ ص۲۷۸۔
25. بحوالہ محمد محمد مجیب۔ روسی ادب۔ ص۲۲۹۔
26. محمد مجیب۔ روسی ادب۔ ص۲۷۷۔
27. علامہ محمد اقبال۔ کلیات اقبال۔ ص۴۵۱۔
28. پروفیسر وہاب اشرفی۔ تاریخ ادبیات عالم۔ جلد ششم، ہفتم، اسلام آباد: پورب اکادمی، ۲۰۰۶ء، ص۶۴
29. علامہ محمد اقبال۔ کلیات اقبال۔ ص۴۳۶۔
30. ایضاً۔ ص۴۳۷۔
31. ساحر لدھیانوی۔ کلیات ساحر۔ لاہور: علم و عرفان پبلشرز، ۲۰۰۴ء۔ ص۸۳۔
32. ایضاً۔ ص۸۸۔
33. ایضاً۔ ص۱۰۸۔
34. ایضاً۔ ص۲۱۸۔
35. ایضاً۔ ص۲۱۹۔
36. ڈاکٹر انور سدید۔ اردو ادب کی تحریکیں۔ کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۹۹ء۔ ص۵۱۵۔
37. علی سردار جعفری۔ کلیات علی سردار جعفری۔ ص۴۳۴۔
38. حسرت موہانی۔ کلیات حسرت موہانی۔ ص۴۵۶۔
39. ظہیر کاشمیری۔ عشق و انقلاب۔ لاہور: الحمد پبلی کیشنز، ۱۹۹۴ء۔ ص ۳۷۔
40. حبیب جالب۔ کلیات حبیب جالب۔ لاہور: ماورا، ۲۰۰۷ء، ص۳۰۵۔
41. ایضاً۔ ص۳۷۵۔
42. ثاقب رزمی۔ روداد ستم۔ ص۶۰۔

تحقیق وتنقیدِ متن کے تقاضے

عطا اللہ عطا

Abstract:

Textual criticism is the branch of research that demands a lot of skill and mental strength from researcher especially in the case of Urdu literature. Unfortunately we have observed in the past that except for a few researchers, the majority of the people have failed to come up to the task of textual criticism. This article suggests which characteristics a textual critic should possess in order to be able to edit and compile reliable text for further analysis.

تحقیق کا فن دریافت، تجزیے اور استدلال سے نتائج اخذ کرنے کا فن ہے۔ متن تحقیق کی بنیاد ہے۔ ادبی تاریخ کا مطالعہ کرتے ہوئے جب ایک محقق مختلف اصناف ادب، ادوار یا شخصیات کا تجزیہ کرتا ہے تو اسے اکثر ایسی صورت حال کا سامنا کرنا پڑتا ہے جہاں متن کی طرف خارجی شواہد سے اشارات ملتے ہیں لیکن متن بذات خود مرور ایام اور کشاکش روزگار سے منظر عام سے غائب ہوتا ہے۔ یہ مرحلہ دریافت کا ہے۔ اس کی مثال خواجہ مسعود سعد سلمان کا دیوان ہندی ہے جس کی موجودگی کا ذکر ملتا ہے۔ مگر دیوان کا کوئی نسخہ فی الحال کہیں نظر نہیں آتا۔ متن کی دریافت کے بعد اس کے تجزیے، اس کے اصلی ہونے یا نہ ہونے کے ثبوت کی فراہمی اور تاریخ میں اس کے مرتبے اور مقام کا مرحلہ آتا ہے۔ یہ سارے مراحل محقق متن سے کچھ مخصوص صلاحیتوں اور خوبیوں کا تقاضا کرتے ہیں۔ خصوصاً متن کی تدوین اور تحقیق ایسا فن ہے جو اپنی نہاد میں پیچ در پیچ الجھنوں اور مسائل کا حامل ہے۔ اس لئے تحقیق متن کو ادبی تحقیق میں ایک الگ شاخ کی حیثیت حاصل ہے۔ جے۔ اے کڈن نے ''متنی تنقید'' (Textual criticim) کے بارے میں لکھا ہے۔

> "A branch of scholarship which is devoted to the study and analysis of extant texts in order to determine

authorship and authentically and where there is a multiplicity of texts of on work to determine which one is the "best" or the "original". [1]

یعنی متنی تنقید علم کی وہ شاخ ہے جو قدیم متون کے مطالعے اور تجزیے سے مخصوص ہے۔اس کا مقصد متن کے مصنف کا تعین' استناد اور جہاں ایک ہی کام کے ایک سے زیادہ نسخے ہوں وہاں یہ طے کرنا ہے کہ کون سا نسخہ بہترین یا اصلی ہے۔

اگر اس بیان کا تجزیہ کریں تو تحقیق متن کے عملی مسائل سامنے آتے ہیں۔ ایک محقق کیلئے ان مسائل سے عہدہ برآمد ہونا ضروری ہے۔ اگر ہم محقق متن کی خصوصیات کا تجزیہ کرنے کے خواہشمند ہوں تو ہمیں سب سے پہلے ان مسائل کا جائزہ لینا ہوگا۔ جو قدیم متون کی تدوین کے مراحل میں متوقع ہو سکتے ہیں۔ سفر پر روانہ ہونے سے پہلے راستے کی مشکلات کا اندازہ ہو تو زادِ سفر کی تدبیر آسان ہو جاتی ہے۔

سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ ادبی تحقیق دیگر علوم کے مقابلے میں صرف خیالات تک محدود نہیں ہوتی بلکہ اس کا مقصد ان خیالات کی ترسیل کیلئے استعمال ہونے والی زبان کا تعین بھی ہوتا ہے۔ ڈاکٹر نذیر احمد لکھتے ہیں:

''ادبی امور کی تحقیق کرنے والا صرف نفس مضمون اور افکار ہی کی تحقیق و تصدیق نہیں کرتا بلکہ ان کی اصل زبان بھی متعین کرتا ہے۔'' [۲]

زبان کا یہ تعین اس لئے ضروری ہے کہ ادب میں زبان مقصود بالذات ہوتی ہے۔ یہ محض خیالات کی ترسیل کا ایک ذریعہ ہی نہیں بلکہ تاریخی اور تہذیبی ورثہ بھی ہے۔ یہ ایک ایسا آئینہ ہے جس میں کسی قوم کے تہذیبی ارتقاء کے نشیب و فراز کا عکس جھلکتا ہے۔ ہر قوم اپنے تہذیبی اور تمدنی سفر میں تاریخ کے دھندلے راستوں پر کچھ نقوش مرتسم کرتی ہے۔ یہ نقوش مختلف تہذیبوں کے اختلاط اور تصادم کے نتیجے میں سامنے آنے والی تبدیلیوں کا نتیجہ بھی ہوتے ہیں اور ان کے شارح بھی۔ ادب میں جہاں زبان بدلتے ہوئے خیالات اور رجحانات کسی قوم کے کلچر کے ارتقاء کے مظہر ہوتے ہیں وہاں زبان اس قوم کی علاقائی اور تہذیبی تبدیلیوں کی نمائندگی کرتی ہے۔ چنانچہ ایک محقق جب تاریخ کی گرد سے برآمد ہونے والے کسی مخطوطے کا جائزہ لیتا ہے تو سب سے پہلے اس کی زبان کا تجزیہ کرتا ہے۔ مخطوطے کی اصلیت جانچنے کیلئے زبان پہلا داخلی حوالہ ہے۔ لیکن زبان جامد نہیں ہوتی۔ اس کا براہ راست تعلق اس تہذیب سے ہوتا ہے جہاں یہ بولی اور سمجھی جاتی ہے۔ جیسے جیسے تہذیب بدلتی ہے زبان میں اضافے اور ترمیم ہوتی رہتی ہے۔ یہ ترمیم صرفی اور نحوی دونوں سطحوں پر ہوتی ہے۔ شاعری اور نثر میں علم کلام اور علم بدیع کے انداز تبدیل ہو جاتے ہیں۔ طرز املا کے بدلتے ہوئے رجحانات اس پر مستزاد ہیں۔ ڈاکٹر نذیر احمد نے تحقیق متن کے دوران زبان کی قدامت اور املا کے مسائل کے ضمن میں چودہ ایسے مسائل بیان کئے ہیں جن سے واسطہ پڑ سکتا ہے۔ [۳]

اس لئے کسی متن کے محقق کیلئے اپنی ذات میں سب سے پہلے یہ خصوصیت پیدا کرنی چاہئے کہ وہ متن اور اس کے متعلق عہد کی زبان کے مسائل سے واقف ہو۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر گیان چند رقمطراز ہیں۔

"مدون متن کو اس عہد کی زبان، متروک الفاظ ان کے تلفظ نیز رسم الخط اور املا کی واقفیت ضروری ہے۔ دکنی متون کی ترتیب کیلئے دکنی الفاظ اور ان کے معانی سے ماہرانہ واقفیت لازمی ہے۔"[۴]

اس سلسلے میں وہ مدونِ متن کو متعلقہ دور کی زبان کے تلفظ' املا اور رسم الخط کی علاقائی خصوصیت کے عرفان اور اس علاقے کے دوسرے مخطوطات دیکھنے کا مشورہ دیتے ہیں۔ ڈاکٹر نذیر احمد اس سلسلے میں مزید شدت سے کام لیتے ہیں لکھتے ہیں:

"ہر محقق کیلئے لازم ہے کہ وہ زبان کی ہر دور کی خصوصیات کو جانتا ہوتا کہ مصنف کے دور کے تعین میں آسانی ہو۔ اس کے اس علم سے فائدہ یہ بھی ہوگا کہ وہ نامانوس اور ناآشنا لفظوں کا صحیح تعین کر سکے گا۔"[۵]

ڈاکٹر نذیر احمد نے طرزِ املا اور تاریخِ خط سے واقفیت کو محققِ متن کیلئے پہلی ضروری صلاحیت قرار دیا ہے۔

میں سمجھتا ہوں کہ کسی محقق میں زبان اور طرزِ املا وغیرہ کی پہچان کی یہ صلاحیتیں صرف اس صورت میں پیدا ہو سکتی ہیں جب اسے ادب اور زبان کے مطالعے سے گہری دلچسپی ہو۔ یہ دلچسپی صرف ذوق اور محظوظ ہونے تک محدود ہو تو کافی نہیں۔ ادب اور ادبی رجحانات کے بارے میں ایک مخصوص تجسس محقق کی رہنمائی کرتا ہے۔ علاوہ ازیں علم عروض اور طبع موزوں بھی الفاظ کے تعین میں' بالخصوص شاعری کی تدوین کرتے ہوئے معاون ثابت ہو سکتی ہے۔

تحقیقِ متن کے سلسلے میں تقریباً محققین اس بات پر متفق ہیں کہ محققِ متن کو موزوں طبیعت کا حامل ہونا چاہئے۔ طبیعت کی موزونیت فطری عمل ہے۔ اگر کوئی محقق یہ سمجھتا ہے کہ وہ فطرتاً طبع موزوں کا مالک نہیں ہے اور شعر کے وزن کا شعور نہیں رکھتا تو اسے از خود کم از کم شاعری کی تدوین کا کام اپنے ذمے نہیں لینا چاہئے۔ اگر ایسا کیا جائے تو اس کا نتیجہ کیا نکل سکتا ہے؟ ذیل میں دی گئی مثال سے واضح ہوتا ہے۔

ڈاکٹر عبادت بریلوی کا نام اُردو ادب کے استاد اور نقاد کی حیثیت سے کسی تعارف کا محتاج نہیں۔ انہوں نے انیسویں صدی کے فورٹ ولیم کالج سے تعلق رکھنے والے شاعر مظہر علی خان ولا کا دیوان مرتب کیا جو ۱۹۸۳ء میں شائع ہوا۔ خاصا ضخیم دیوان ہے۔ میں نے اس دیوان کے ابتدائی حصے کا مطالعہ کیا تو جابجا بے وزن اشعار اور سکتے نظر آئے۔ دیوان کے تقریباً ابتدائی سو صفحات قصیدوں پر مشتمل ہیں۔ کچھ مثالیں ملاحظہ ہوں:

"مجھے علم لدنی کا حق نے مرتبہ بخشا (؟؟؟)
کہ ادنیٰ ہے ترے منبر کا پایہ عرش ربانی" ص ۳۴

"ہر اک اس مطرب پسر کی ہے صدا پر لوٹ پوٹ" ص ۱۲۰

اسی طرح

"جو نیم نگہ سے کرے ہے قتل اک عالم" ص ۱۲۱

"ہر اک" اور "قتل اک عالم" میں سکتہ ہے۔

غزل کا ایک مطلع یوں درج ہے۔

جب ہو نہ کسی رنگ سے یہ زخم جگر کا (یہ؟)

پھر کیونکر تھمے اشک بھلا دیدہ تر کا ص ۱۲۲

''کیونکر'' کی حدت تو کتابت کی غلطی کا امکان ہو سکتا ہے کہ ''کیونکہ'' کو ''کیونکر'' لکھ دیا گیا۔ مگر تین صفحات کے بعد ایک ایسی غزل نظر آئی کہ کچھ سمجھ میں نہیں آ رہا تھا کہ کیا کیا جائے۔ یہ درست ہے کہ ''خطائے بزرگاں گرفتن خطا است'' مگر ایک طالب علم کی حیثیت سے اس غزل کا مختصر جائزہ پیش خدمت ہے۔ غزل ملاحظہ ہو۔

کیونکہ دل مالوف ہووے اس بت طناز کا
جب کلام آٹھوں پہر ہو گوش زد غماز کا
ہو گیا دل فریفتہ کس کی ادا و ناز کا
لعبت چین ہے وہ بت یا کہ صنم طراز کا
گاہ ادا و غمزہ ہے گاہ نگاہ عشوہ ہے (گاہے؟)
کیونکہ یہ دل حریف ہو ایسے کرشمہ ساز کا

کب کا لٹا چکاولا مایہ صبر و دین و دل
کہئے کہ ترک غمزہ کو فائدہ تر تاز کا؟ [۶]

غزل کا مطلع بحر رمل مثمن محذوف میں ہے۔ جس کے ارکان ہیں۔

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

تقطیع ملاحظہ ہو:

کیوک دل ما	لوف ہووے	اُس بُت طَن	ناز کا
جب کلاما	ٹوپہر ہو	گوش زَدغم	ماز کا

باقی چاروں اشعار (کچھ اشعار طوالت کے خوف سے درج نہیں کئے گئے) مختلف بحر میں ہیں۔ یعنی بحر رجز مطوی مخبون مذال میں ہیں۔ تقطیع دیکھیں:

ارکان:	مفتعلن	مفاعلن	مفتعلن	مفاعلان
تقطیع	کب کا لٹا	چکاولا	مایہ اے صب	ر و دین او دل
	کہئے کتر	ک غم زگو	فا ادا تر	ک تاز کا

علاوہ ازیں تیسرا شعر بے وزن ہے ''گاہ'' کی جگہ ''گاہے'' ہونا چاہیے۔ غزل واضح طور پر دو بحروں میں لکھی گئی۔ ایسا کیوں ہوا۔ اس کا سبب بھی غزل میں موجود ہے۔ دوسرے شعر کے پہلے مصرعے پر غور کریں بظاہر یہ ذو بحرین ہے۔ یعنی اس کی تقطیع بحر رمل اور بحر رجز دونوں میں ہوتی ہے۔ یعنی

فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلان
ہوگیا دل	فیفتہ کس	کی اداء ناز کا

("ز" گرا کر جو ناجائز ہے)

اور مفتعلن	مفاعلن	مفتعلن	مفاعلان
ہوگیا دل	فریفتہ	کس کی ادا	اناز کا

("گیا" کا الف کھینچ کر)

اب غالباً مطلع تحریر کرنے کے بعد شاعر نے یہ مصرعہ کہا اور باقی غزل کسی اور وقت کیلئے اٹھا رکھی۔ عدم توجہ یا کسی اور ممکنہ سبب سے غزل کا بقیہ حصہ اس مصرعے کی دوسری تقطیع کے پیش نظر مکمل کیا گیا۔ مدون' کم از کم درج بالا مثالوں کے پیش نظر' غیر موزوں طبیعت کا مالک ہے۔ اس لئے سمجھ نہیں سکا ورنہ کہیں نہ کہیں حواشی میں یا مقدمے میں اس امر کا ذکر ضرور ہوتا۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ دس بارہ صفحات کے بعد یہی غزل دوبارہ نظر آتی ہے اور اس بار مطلع کے بعد نئے اشعار نظر آتے ہیں۔

درج بالا مثال سے یہ واضح کرنا مقصود ہے کہ مدون متن کیلئے طبع موزوں اور علم عروض کا بنیادی تعارف کس قدر ضروری ہے۔ ڈاکٹر گیان چند نے قاضی عبدالودود کا ایک قول نقل کیا ہے:

"ناموزوں شعر نقل ہو تو یہ صراحت ضرور کر دی جائے کہ اس میں سقم ہے ورنہ پڑھنے والا اگر یہ سمجھے کہ قائل کے نزدیک شعر میں کوئی عیب نہیں تو یہ اس کا قصور نہ ہوگا۔" [۷]

ایک محقق کیلئے متعلقہ دور کا تاریخی مطالعہ بھی بے حد ضروری ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ادبی تخلیقات کے پس منظر میں سماجی اور معاشرتی محرکات کارفرما ہوتے ہیں۔ ان محرکات کی روشنی میں تخلیقات کی تقدیم و تاخیر اور معنویت کا دائرہ متعین ہوتا ہے۔ متعلقہ ادیب اور اس کے دور سے لاعلمی کا نتیجہ یہ ہو سکتا ہے کہ اس کی تخلیقات کو غلط تاریخی پس منظر کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کی جائے۔ ڈاکٹر ملک حسن اختر نے اپنی کتاب "تہذیب و تحقیق" میں خواجہ احمد فاروقی کی تصنیف "میر تقی میر' حیات اور شاعری" کے حوالے سے لکھا ہے کہ میر کے کلام کی تاریخی ترتیب پر نگاہ نہ رکھنے اور دواوین کے سنین تحریر کو پیش نظر نہ رکھنے کی وجہ سے وہ مغالطوں کا شکار ہوئے ہیں۔ [۸]

اس ضمن میں انہوں نے میر کا درج ذیل شعر نقل کیا ہے جس کے بارے میں خواجہ احمد فاروقی کا خیال تھا کہ یہ میر کی لکھنؤ سے بے زاری کا ثبوت ہے۔

رہی نگفتہ مرے دل میں داستاں میری
نہ اس دیار میں سمجھا کوئی زباں میری

ڈاکٹر ملک حسن اختر لکھتے ہیں کہ یہ شعر میر کے دیوان اول میں ہے۔ میر ۱۱۹۶ھ میں لکھنؤ آئے جبکہ یہ دیوان اس سے قبل مرتب ہو چکا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ قلمی نسخوں کے زمانے کا تعین ضروری ہے اور محقق کی نظر متعلقہ دیوان کے پس منظر میں کارفرما تہذیبی رویوں اور تاریخی تبدیلیوں پر بھی ہونی چاہیے۔

ڈاکٹر گیان چند نے کسی مت کے محقق کیلئے جن اوصاف کا ہونا ضروری قرار دیا ہے ان میں دلچسپی' وسعت مطالعہ' فارسی زبان کی معلومات' متعلقہ مصنف کے بارے میں معلومات' متعلقہ دور اور مصنف کے معاصر ادب پر دسترس' متروک الفاظ' تلفظ اور املا سے واقفیت' مختلف اصناف کی ہیتی خصوصیات' عروض اور علم قافیہ' بدیع' کلام اور تاریخ گوئی کا علم وغیرہ شامل ہیں۔[۹]

ڈاکٹر نذیر احمد نے قدیم دور میں استعمال ہونے والی سیاہی اور کاغذ کی نوعیت سے واقفیت اور خطاطوں کے تذکروں سے استفادہ کرنے پر بھی زور دیا ہے۔[۱۰]

ڈاکٹر خلیق انجم نے تدوین متن سے پہلے محقق کی تیاری کیلئے کچھ تجاویز دی ہیں جن میں:

۱۔ مختلف عہد کے منتخب نسخوں کا مطالعہ' مختلف تحریروں پر عبور حاصل کرنے کیلئے۔
۲۔ مصنف کے عہد کی زبان پر پوری قدرت۔
۳۔ متعلقہ عہد کی ادبی تاریخ پر پورا عبور۔
۴۔ اس عہد کی سیاسی' سماجی اور مذہبی تاریخ کا مطالعہ۔
۵۔ متن کے مصنف کے حالات زندگی پر پورا عبور۔
۶۔ اس عہد میں پریس رائج ہونے کی صورت میں اخبارات اور رسائل کا مطالعہ۔
۷۔ مصنف کے عہد کی سرکاری دستاویزات کا مطالعہ۔[۱۱]

یہ تمام نکات کسی خاص متن کیلئے خود کو تیار کرنے کے ضمن میں آتے ہیں اور ان کا خلاصہ یہ ہے کہ مصنف متن کے محقق کو وسیع المطالعہ ہونا چاہئے۔ مجموعی طور پر جائزہ لیں تو ایک محقق متن کیلئے جو خصوصیات لازمی قرار پاتی ہیں ان میں کچھ فطری صفات ہیں اور کچھ اکتسابی۔ مثلاً قدیم متون بذات خود ادب سے دلچسپی' لسانیات سے دلچسپی' موزوں طبیعت اور تجسس اور شوق وغیرہ ایسی صفات ہیں جو فطری ہوتی ہیں۔ البتہ زبان' املا' رسم الخط اور تاریخ سے واقفیت ایسے عناصر ہیں جو اکتساب سے بہتر ہو سکتے ہیں۔ الفریڈ ایڈورڈ ہاؤس مین نے اپنے ایک مضمون "The Application of Thought to Textual Criticisne" میں لکھا ہے:

> "To be a textual critic requires aptitude for thinking and willingness to think: and though it also requires other things, these things are supplements and cannot be substitutes. Knowledge is good, method is good, but one thing beyond all other is necessary: and that is to have a head, not a pumpkin, on your shoulders and brains, not pudding, in your head."[12]

یعنی متنی نقاد کیلئے ضروری ہے (یا متنی محقق) کہ اس کی طبیعت میں غور وفکر کرنے کا میلان ہو اور اس کیلئے آمادگی بھی

ہو۔ اگر چہ اس کام کیلئے اور چیزوں کی ضرورت بھی ہوتی ہے لیکن یہ چیزیں (متنی تحقیق کی) تکمیل کرتی ہیں (غور وفکر کا) متبادل نہیں ہوسکتیں۔ علم اور طریقہ کار کی مہارت اچھی چیزیں ہیں لیکن ایک چیز جو باقی سب سے ماورا ہے' ضروری ہے اور وہ یہ ہے کہ آپ کے کندھوں پر سر ہو' کدو نہ ہو اور اس سر میں بھیجا ہو بھوسہ نہ ہو۔

غور وفکر دراصل قوت استدلال ہے جو وہبی بھی ہے اور اکتسابی بھی اور تحقیق متن کیلئے ازحد ضروری ہے۔ شاید اسی لئے ڈاکٹر تنویر علوی نے مشورہ دیا ہے کہ:

''جو لوگ اہتمام تلاش جزئیات نہ کرسکیں اور جن کی طبیعت مسلسل محنت' ذہنی کاوش اور دیدہ ریزی پر آمادہ نہ ہو انہیں اس کام سے دلچسپی کا اظہار نہ کرنا چاہئے۔'' (متن اور روایت متن، مشمولہ: اُردو میں اصول تحقیق، ص ۳۵۹)

ڈاکٹر جمیل جالبی اُردو کے اہم ترین محققین میں سے ایک ہیں۔ ''تاریخ ادب اُردو''، ''مثنوی کدم راؤ پدم راؤ''، ''دیوان حسن شوق''، ''دیوان نصرتی'' اور قدیم اُردو کی لغت وغیرہ ان کے ناقابل فراموش کارنامے ہیں۔ ڈاکٹر گوہر نوشاہی کے ساتھ ایک انٹرویو کے دوران انہوں نے بطور محقق اپنی کچھ ذاتی خصوصیات کا ذکر کیا ہے۔ جس کا بیان یہاں دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔ ہم اپنی خصوصیات کی روشنی میں ''مثنوی کدم راؤ پدم راؤ'' کے متن کے سلسلے میں محقق متن کی خوبیوں کا جائزہ لیں گے۔

ڈاکٹر جمیل جالبی کہتے ہیں کہ

۱۔ مجھے مطالعے کا شوق اور تجسس ہے۔
۲۔ علم تاریخ میری دلچسپی کا موضوع ہے۔
۳۔ عمرانیات' فلسفہ اور نفسیات سے خاص دلچسپی ہے۔
۴۔ ادب مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔
۵۔ شاعری پڑھنے کا جنون ہے۔
۶۔ قدیم ادب اور جدید ادب دونوں میرے لئے اہم ہیں۔
۷۔ انگریزی ادب گزشتہ پچاس سال سے زیر مطالعہ ہے۔
۸۔ تحریکیں' روایتیں' رجحانات' تجزیہ و مطالعہ کے انداز' لکھنے کے رسالیب ذہن میں محفوظ ہیں۔
۹۔ لسانیات سے گہری دلچسپی ہے۔
۱۰۔ اشتقاق اور لفظوں کے معنی تلاش کرنے اور متعین کرنے سے گہری دلچسپی ہے۔
۱۱۔ مشکلات حل کرنے میں لطف محسوس ہوتا ہے۔
۱۲۔ موضوع سے متعلقہ دیگر موضوعات کیمطالعہ کی کوشش کرتا ہوں۔
۱۳۔ اپنی جسمانی صحت کا خیال رکھتا ہوں۔ وغیرہ[۱۳]

یہ تمام خصوصیات تقریباً وہی ہیں جنہیں محقق متن کیلئے لازمی قرار دیا جاتا ہے۔ ان رجحانات کی شدت کا درجہ کم یا

زیادہ ہوسکتا ہے لیکن ان کا ہونا ضروری ہے۔ ''مثنوی کدم راؤ پدم راؤ'' کے متن کی تیاری میں ڈاکٹر جمیل جالبی کو پانچ سال سے زیادہ کا عرصہ لگ گیا۔[۱۴] محقق کی حیثیت سے یہ بات ان کی مستقل مزاجی اور ثابت قدمی کی مظہر ہے۔ مولوی عبدالحق کی خواہش تھی کہ یہ مثنوی کسی طرح پڑھ لی جائے اور پھر شائع کر دی جائے لیکن چالیس سال کی کوشش کے باوجود ان کی زندگی میں یہ خواہش پوری نہ ہو سکی ہے۔[۱۵] وجہ یہ تھی کہ اس مثنوی کے متن کا رسم الخط نسخ ہے جو پڑھنا از حد مشکل ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی کی دو سال کی محنت شاقہ کے بعد اس کی پہلی نقل تیار کی جو ناقص تھی۔ پھر دوسری اور تیسری نقل تیار کی اور افسر صدیقی کی مدد سے اسے موجودہ صورت دی۔ اس عرصے میں انہوں نے مثنوی کا متن مرتب کرنے کیلئے جو مراحل طے کئے وہ ذیل کی مثالوں سے واضح ہوتے ہیں۔

۱۔ املا کا کوئی معیار کاتب کے پیش نظر نہیں تھا۔ وہ ایک ہی حرف کو مختلف طریقے سے لکھتا ہے' بدخط ہے اور اسے اپنے فن پر قدرت حاصل نہیں ہے۔[۱۶]

۲۔ عربی اور فارسی کے علاوہ اُردو زبان کیلئے مخصوص آوازوں کے اظہار کیلئے کوئی اصول نہیں۔ کاتب نے اپنی مخصوص علامتوں سے ان آوازوں کو ظاہر کرنے کی کوشش کی ہے۔ کہیں یہ علامتیں ہیں اور کہیں نہیں ہیں۔ مثلاً ایک شعر کے پہلے مصرعے میں ''اکھر'' کو کاف سے لکھا ہے دوسرے مصرعہ میں ''اکھر'' کے کاف کے نیچے تین نقطے لگا کر گاف بنایا ہے۔[۱۷]

۳۔ اعراب کا استعمال کثرت سے ہوا ہے اور اس میں بھی احتیاط نہیں برتی گئی۔

۴۔ جزم کیلئے ''ہ'' کا نشان ہے۔ ایسے سہ حرفی الفاظ کے تیسرے کو جن کا صرف پہلا حرف متحرک ہو زبر کے ساتھ ظاہر کیا گیا ہے۔ مثلاً ورڈ' کو اس طرح سے ''وَرْڈَ'' لکھا جانا چاہیے۔[۱۸]

۵۔ ہائے معروف و مجہول میں کوئی فرق روا نہیں رکھا گیا مثلاً ''نہ بولے'' کو ''نہ بولی'' لکھا گیا ہے۔

اور اسی نوعیت کے بہت سے مسائل ان کے سامنے تھے۔ انہوں نے اپنی کتاب ''ادبی تحقیق'' میں الفاظ کی ایک فہرست دی ہے۔ جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ''مثنوی'' کدم راؤ پدم راؤ'' کے مخطوطے کے املا کو متن میں کیسے ظاہر کیا گیا ہے۔ مثلاً آن کی یا (آنکھیا یعنی کہا) دیتی (دیتا) کھری تھے (کھڑا تھا) وغیرہ۔[۱۹]

ان مثالوں کو دیکھیں تو مدون کے شوق' قابلیت اور تجسس کی داد دینا پڑے گی جس نے اس مثنوی کو پڑھ کر ترتیب دینے میں کامیابی حاصل کی۔ ڈاکٹر صاحب نے اس مثنوی کا صرف متن ہی ترتیب نہیں دیا بلکہ مضبوط استدلال اور داخلی اور خارجی شواہد کی مدد سے اس کے زمانہ تصنیف' مصنف کے نام اور حالات' مثنوی کی قدامت' لسانی مطالعہ' تلمیحات اور اس پر مختلف زبانوں کے اثرات کے حوالے سے مباحث بھی دیئے ہیں۔ اس مثنوی کی تدوین محقق متن کی صلاحیتوں کا ثبوت ہے۔ اس اعتبار سے ہم کہہ سکتے ہیں کہ ڈاکٹر جمیل جالبی نے اپنے بارے میں جو کچھ بتایا وہ درحقیقت ایسے رہنما اصول ہیں جو ہر محقق متن کیلئے ضروری ہیں۔

حواشی:

[1] J.A. Cuddan: ***Dictionary of Literary terms and Literary Theory***, London, Penguine Books, 992, Page 963

[۲] ڈاکٹر نذیر احمد: ''تحقیق و تصحیح متن کے مسائل''، مشمولہ: **اُردو میں اصول تحقیق**، مرتبہ: ڈاکٹر ایم سلطانہ بخش، جلد اوّل، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، طبع اوّل، ۱۹۸۶ء، ص ۳۰۵

[۳] ایضاً، ص ۳۰۹-۳۱۳

[۴] گیان چند، ڈاکٹر: **تحقیق کا فن**، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، طبع دوم، ۲۰۰۲ء، ص ۴۰۱، ۴۰۲

[۵] نذیر احمد، **تحقیق و تصحیح متن کے مسائل**، ص ۳۲۱

[۶] مظہر علی خان ولا: **دیوان ولا**، مرتبہ: ڈاکٹر عبادت بریلوی، لاہور، ادارہ ادب وتنقید، ۱۹۸۳ء، ص ۱۲۴، ۱۲۵

[۷] ڈاکٹر گیان چند: **تحقیق کا فن**، ص ۳۶۶

[۸] ڈاکٹر ملک احسن اختر: **تہذیب و تحقیق**، لاہور، یونیورسل بکس، طبع دوم، ۱۹۸۹ء، ص ۲۰

[۹] گیان چند، ڈاکٹر: **تحقیق کا فن**، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، طبع دوم، ۲۰۰۲ء، ص ۴۰۱، ۴۰۲

[۱۰] ڈاکٹر نذیر احمد: ''تصحیح و تحقیق متن کے مسائل''، مشمولہ: **اُردو میں اصول تحقیق**، ص ۳۲۲

[۱۱] ڈاکٹر خلیق انجم: ''تیاری اور مواد کی فراہمی''، مشمولہ: **اُردو میں اصول تحقیق**، ص ۳۳۱ تا ۳۳۳

[۱۲] http//rosetta.reltech.org/TC/extras/Housman-Thought.html, 10/5/2015 at 21:36

[۱۳] ڈاکٹر جمیل جالبی: **ادبی تحقیق**، لاہور، مجلس ترقی ادب طبع اوّل، ۱۹۹۴ء، ص ۳۵، ۳۶، ۳۷

[۱۴] ڈاکٹر جمیل جالبی: **ادبی تحقیق**، لاہور، مجلس ترقی ادب، طبع اوّل ۱۹۹۴ء، ص ۹۴

[۱۵] ایضاً، ص ۹۵

[۱۶] ایضاً، ص ۱۱۶

[۱۷] ایضاً، ص ۱۱۷

[۱۸] ایضاً، ص ۱۱۲

[۱۹] ڈاکٹر جمیل جالبی: **ادبی تحقیق**، ص ۱۱۷، ۱۱۸

کتابیات:

اُردو:

۱۔ جالبی، جمیل، ڈاکٹر: **ادبی تحقیق**، لاہور، مجلس ترقی ادب، طبع اوّل، ۱۹۹۴ء۔

۲۔ حسن اختر، ملک، ڈاکٹر: **تہذیب و تحقیق**، لاہور، یونیورسل بکس، طبع دوم، ۱۹۸۹ء۔

۳۔ سلطان بخش، ایم، ڈاکٹر: مرتب: **اُردو میں اصول تحقیق**، جلد اوّل، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، طبع اوّل،

۱۹۸۶ء۔

۴۔ عامر، زاہد منیر، ڈاکٹر: جہات، لاہور، کلیہ علوم اسلامیہ اشرفیہ، پنجاب یونیورسٹی، طبع اوّل، ۲۰۰۰ء۔

۵۔ عبادت بریلوی، ڈاکٹر: مرتب: دیوان ولا، از مظہر علی خان ولا، لاہور، ادارہ ادب وتنقید ۱۹۸۳ء۔

۶۔ گیان چند، ڈاکٹر: تحقیق کا فن، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، طبع دوم، ۲۰۰۲ء۔

۷۔ مالک رام، مرتب: غبار خاطر از ابوالکلام آزاد، نئی دہلی، ساہتیہ اکیڈمی، طبع سوم، ۱۹۹۱ء۔

۸۔ مالک رام: فسانہ غالب، لاہور، مکتبہ شعر وادب، سن ندارد، رسائل:

۹۔ محمد طفیل: مدیر نقوش، غالب نمبر، لاہور، ادارہ فروغ اُردو، شمارہ ۱۱۳، ۱۹۹۰ء۔

English:

1. J.A.Cuddon: ***Dictionary of Literary Terms and Literary Theory***, London, Penguine Books, 1992.

◁▷

جدید اردو غزل -- مزدور دوست شعری رویّوں کے تناظر میں

ڈاکٹر نثار ترابی

Abstract:

Urdu Ghazal has preserved each tendency philosophic, scholastic, internal, external, romantic, aesthetic, imaginative, spiritual, political, social, and theological in the pages of history; even it has moulded philosophic, mystic, scientific, and labour-friendly issues in its artistic structure along with, demands of the period, multi-dimensional and multifarious categories of the attitudes. It is evident that these all attitudes are articulated in the poetic expressions pivoting the vast directions which contain diverse colours and forms. To the extent of Ghazal, the creative movement that surged from the womb of industrial revolution during 1970s became representative of the labour-friendly poetic style and in consequence, the obligation to represent the working-class was rendered very effectively by numerous poets in the spectrum of altering economic conditions of the time, the same contribution of a few epoch making poets, in creative process, in thought and art, has been dealt with and undertaken in this treatise.

یکم مئی ایک ایسا دن ہے جو دنیا بھر کے مزدوروں کے نام سے منسوب کیا جاتا ہے۔ مزدوروں کے نام ہوئے اس دن کو اب ایک صدی سے بھی زیادہ کا عرصہ بیت چکا ہے۔ یکم مئی ۱۸۸۶ء کو امریکہ کے شہر شکاگو میں پہلی بار روز کی اجرت پر کام کرنے والے محنت کش طبقے نے مل کر اپنے ان اوقاتِ کار کو جن کی کوئی حد مقرر نہیں تھی اور وہ اوقاتِ کار عموماً بارہ گھنٹے سے بھی تجاوز کر جاتے تھے انہیں آٹھ گھنٹے دورانیے تک محدود کرنے کا جائز مطالبہ کیا۔ اس مطالبے کو منوانے کے لئے انہوں نے ایک احتجاجی جلوس نکالا جس پر شکاگو پولیس نے گولی چلا دی۔ جس کے نتیجے میں ہزاروں مزدوروں کو اپنی جان سے ہاتھ دھونے پڑے۔ یکم مئی ۱۸۸۶ء سے آج تک ہر سال یکم مئی کو دنیا بھر

کے محنت کش یوم مئی مناتے ہیں۔ یہ دن مزدوروں کی تحریک کا عالمی دن کہلاتا ہے اور اس روز دنیا بھر کے مزدور اپنے بنیادی حقوق کے حصول کی جدوجہد کی یاد میں شکاگو کے مزدوروں کی قربانیوں کو خراج تحسین پیش کرتے ہیں۔

پاکستان کا شمار دنیا کے ترقی پذیر ممالک میں ہوتا ہے اور تیسری دنیا میں شامل پاکستانی مزدوروں کی اکثریت موجودہ بیداری کے ماحول میں بھی اپنے بنیادی انسانی حقوق کے لئے کوشاں ہے۔ انہیں بنیادی حقوق سے محروم اور انجمن سازی سے دور رکھا جاتا ہے کہ اس طرح کہیں مزدور منظم ہو کر اپنے جائز مطالبات کیلئے ظالم آجر کے خلاف موثر قوت ثابت نہ ہو سکیں۔ اسلام میں مزدور کی محنت کا اجر اس کا پسینہ خشک ہونے سے پہلے ادا کرنے کا حکم دیا گیا ہے۔ مگر طاقتور کے کمزور پر ظلم کی قدیم کہانی کے ہر کردار کو ہم آج بھی آسانی سے اپنے معاصر معاشرتی ڈھانچے کے آئینے میں دیکھ سکتے ہیں۔

موجودہ مہذب معاشرے میں سرمایہ دارانہ نظام کے تحت استحصال اور ناانصافی کے جو اذیت ناک مظاہرے دیکھنے میں آتے ہیں وہ نچلے طبقوں کے پسے ہوئے افراد کے لئے قدیم جاگیردارانہ سماج کی پیدا کردہ بھیانک صورتوں کی یاد تازہ کرتے ہیں۔ دنیا بھر کے طاقتور افراد اور وڈیرہ شاہی کے نمائندہ کردار آج بھی اس استحصالی نظام کی نمائندگی کرتے ہوئے معاشی طور پر پسماندہ لوگوں کو ان کے جینے کے حق سے محروم رکھے ہوئے ہیں۔

بالادست قومیں عملی طور پر زیر دست اقوام کے پسے ہوئے افراد کو کبھی بھی اپنے برابر کے انسان تسلیم کرنے کا حق نہیں دیتیں اور یوں مظلوم پر جبر کی یہ غیر انسانی روایت مزدور طبقے کو ورثے میں مل چکی ہے اور اسی ظالمانہ اور غیر منصفانہ معاشی روایت کی پاسداری ہی بالائی طبقوں کے نمائندہ افراد کی طاقت کا راز پوشیدہ ہے۔ صنعتی انقلاب کے بعد یوں تو انسانی حقوق کے حصول کے لئے بہت پروپیگنڈہ کیا گیا مگر عملاً آج بھی محنت کش طبقہ زندگی کے اُس جبر کو سہنے پر مجبور ہے جس کا احساس کر کے شاعر مشرق نے بجا طور پر کہا تھا کہ:

ہے دل کے لئے موت مشینوں کی حکومت
احساس مروت کو کچل دیتے ہیں آلات
تو قادر و عادل ہے مگر تیرے جہاں میں
ہیں تلخ بہت بندہ مزدور کے اوقات

پاکستان کے معرض وجود میں آنے کے کچھ عرصے بعد جب صنعتی معاشرے کا قیام عمل میں آیا اور لاتعداد گھرانوں نے افلاس کے ہاتھوں مجبور ہو کر اپنے آبائی گھروں کو چھوڑ کر گاؤں سے شہروں کی جانب ہجرت کی تو ان افراد میں شامل شعرا کا ایک طبقہ بھی موجود تھا جس نے نئے عہد کے صنعتی دکھ کو اور وقت کے ظالم آجر کے جمہور دشمن نظام سے ملنے والی ذہنی اذیت کو اپنے شعری تجربوں کی بنیاد بنایا تو مزدور دوستی کی حامل شعری روایت کا ایک دبستان وجود میں آ گیا۔ غربت اور بھوک چونکہ ان شعرا کا ذاتی تجربہ تھا لہٰذا جب یہ تخلیقی تجربہ اُن کے فکری زاویے سے وابستہ ہوا تو اُس میں تاثر و تاثیر کی فطری شدت آ گئی۔

اپنے عہد کے سیاسی اور سماجی آشوب کو گہرے انسانی دکھ کے ساتھ بیان کرنے کا وہ رویہ جو ظالم سماج، جابر

قوتوں اور بنیادی انسانی حقوق کی پامالی کی نئی تاریخ رقم کرتا ہے بیسویں صدی کی شعری عہد کی یادگار ہے اور یہی وہ عہد ہے جب معاشرتی، تہذیبی اور عصری آشوب نے استحصالی نظام کے خلاف شعوری جدوجہد کا جذبہ شدت سے اُبھارا۔ انہیں خودنگری اور خودشناسی کا درس دیا۔ اس تحریک کے پس منظر میں محنت کش کے ادب کی روایت کا ہاتھ ہے۔ محنت کشوں میں ادب کی تخلیق کی روایت پر بات کرتے ہوئے اپنے مضمون میں یوسف حسن رقم طراز ہیں:

''جاگیرداری ساج میں محنت کشوں میں سے ادیب زیادہ تر دست کار طبقے میں سے اُبھرے اور اُن میں سے بہت سے ادب عالیہ کے خالق بھی ہیں۔ بھگتی تحریک کے اکثر شعرا بھی دست کار محنت کشوں سے تعلق رکھتے تھے۔ اُردو شاعری زوال پذیر جاگیرداری ساج کے بڑے شہروں میں پروان چڑھی۔ اُس کو پروان چڑھانے میں اُس دور کے صرف ذہنی محنت کرنے والے دفتری ملازمت پیشہ افراد کا ہاتھ ہی نہیں ان کے ساتھ بہت سے شعری دست کار محنت کش بھی شامل تھے''۔(۱)

جب ہم گزشتہ نصف صدی کے شعری ادب کا مطالعہ کرتے ہیں تو ہم پر واضح ہوتا ہے کہ شہری دست کار محنت کش شعری ادب تخلیق کرنے والے شعرا میں متعدد ایسے ممتاز شعراء کے نام آتے ہیں جنھوں نے اپنی غزلوں میں مزدور دوست روایت کو اس لئے بھی زندہ رکھا کہ دست کار محنت کش ہونے کے باعث محنت کش شعری روایت کا یہ تخلیقی تجربہ اُن کے بخت میں لکھا جا چکا تھا اس سے بچ کے نکلنا محال تھا کہ زندگی گزارنے کی اُن کے سامنے یہی ایک صورت تھی جسے انھوں نے قبول کیا اور یوں اپنے ذاتی تجربے کو اپنے شعری نظریات سے ہم آہنگ کر دیا۔ ان شعرا میں احسان دانش، سید سبط علی صبا، رام ریاض، تنویر سپرا، اقبال ساجد، بیدل حیدری، علی مطہر اشعر اور عارف شفیق وغیرہ ایسے شعرا ہیں جنھوں نے اس نوع کے ادب کو اپنے کلام میں باقاعدہ ایک شعری رجحان کے طور پر اور اپنی شاعری کے مرکزی رویے کے روپ میں ظاہر کیا۔ ان شعرا کے علاوہ بھی متعدد شعراء ایسے ہیں جن کے شعری ایوان میں اس رویے کی گونج سنائی دیتی ہے۔ انہیں ہم مزدور دوست شعری روایت کے تناظر میں ذیلی طور پر شامل کریں گے تاہم یہاں مذکورہ تخلیقی رویے کے نمائندہ شعرا کو زیر بحث لاتے ہیں۔

احسان دانش (۱۹۱۴ء-۱۹۸۱ء، زنجیر بہاراں) کی شاعری زیادہ تر مزدوروں کسانوں اور غریبوں سے متعلق ہے اور اسی باعث اُنھیں ''شاعرِ مزدور'' کا خطاب بھی ملا۔ اُن کی شاعری کے انسان دوست زاویے نے اُنھیں اگر چہ ترقی پسند شعراء کی فہرست میں لا کھڑا کیا تھا مگر اُن کے ترقی پسندانہ خیالات کے سرے اشتراکیت کی اُن حدود میں شامل نہیں ہوئے تھے جہاں پہنچ کر اشتراکی انتہا پسندانہ سوچ غیر اسلامی افعال کو اپناتی نظر آتی ہے۔ کلامِ دانش میں غریبوں اور مزدوروں کے لئے ایک نئے نظام کے خواہاں ہونے کی گواہیاں جابجا ملتی ہیں۔ ان کے شاعری کے انقلابی پہلوؤں کو زیر بحث لاتے ہوئے ڈاکٹر ابواللیث صدیقی لکھتے ہیں:

''اشتراکی شاعری ترقی پسند شاعری کا سب سے نمایاں پہلو ہے۔ احسان بھی بڑی حد تک اشتراکی شاعر ہیں لیکن اُس کی اشتراکیت ڈرائنگ روم کی اشتراکیت نہیں اور نہ زمانے کے فیشن

یا ترقی پسندی کے نشان کے طور پر ہے۔ وہ صحیح معنوں میں مزدوروں کا کامریڈ ہے''۔ (۲)

بنیادی طور پر ایک مزدور کے ساتھ ایک مزدور کی حیثیت سے کام کرنے کے نتیجے میں احسان دانش کو ایک ایسا شاعر کہا جاتا ہے جن کا مزدور ہونا اُن کا ذاتی تجربہ تھا اور اسی بنا پر اُن کے تخلیقی تجربات میں فنی خلوص محسوس ہوتا ہے:

میرے افلاس نے کھائی نہیں دولت سے شکست
اور اس ملک کے فنکار سے کیا چاہتے ہو
ہیں ثبت مرے دل پہ زمانے کی ٹھوکریں
میں ایک سنگِ راہ تھا جس راستے میں تھا

ڈاکٹر خیال امروہوی (۱۹۳۰ء۔ ۲۰۰۹ء) کے ہاں مزدور دوست شعری رویے کی ترجمانی ترقی پسندانہ افکار و نظریات کے پس منظر سے اُبھرتی ہے۔

توڑے ہیں کس نے کچے گھروندوں کے آسرے
غربت زدہ دلہن کی ردا کون لے گیا
نظامِ جبر میں جلتے ہوئے گھر دیکھے
نہ دیکھنے کا ارادہ کیا ، مگر دیکھے
گردشِ وقت میں کوئی بھی نئی بات نہ تھی
صبح افلاس وہی ، شام وہی دیکھتے ہیں

''طشتِ مُراد'' (مطبوعہ ۱۹۸۶ء) سید سبطِ علی صبا (۱۹۳۵ء۔ ۱۹۸۰ء) کا غزلیہ مجموعہ ہے جسے مزدور دوستی کی حامل شعری روایت کا نمائندہ سمجھا جاتا ہے۔ اس کے فلیپ پر رائے دیتے ہوئے آفتاب اقبال شمیم کہتے ہیں:

''یہ غزلیں اس عصر کی سچی غزلیں ہیں جو ہمارے دور کے تضاد و تصادم کی تاریخ مرتب کرتی ہیں جو ہمارے عہد کے انسان کے حقیقتوں کا عصری حوالہ بن کر گہرے احساس میں زندہ رہنے کا حوصلہ رکھتی ہیں۔'' (۳)

سبطِ علی صبا نے صنعتی معاشرے کے مسائل اور عام انسانی زندگی کے دکھوں، تمناؤں اور دھواں ہوتے خوابوں کی ترجمانی کی۔ آجر کے ہاتھوں مزدور کی حق تلفی کے حقیقت پسندانہ رنگ ابھارے۔ زر پرست معاشرے کے نمائندہ افراد کی افلاس زدہ سوچوں کی عکاسی اس قدر پُر اثر اسلوب میں کی کہ اُن کی غزل ایک مفلس کے سچے دل کی پکار بن گئی۔

معاش کی مجبوری ایک مفلس شخص کو کس مقام پر لے آتی ہے اس کا اندازہ صبا کے ان شعروں سے بخوبی لگایا جاسکتا ہے:

کس طرح کروں زحمتِ مہمان نوازی
بچوں کے لئے گھر پہ غذا ہی نہیں ہوتی

غریب گھر کی ضرورتوں کے مقابلے میں
صبا تمہاری مہینے بھر کی کمائی کیسی
جب چلی ٹھنڈی ہوا بچہ ٹھٹھر کر رہ گیا
ماں نے اپنے لال کی تختی جلا دی رات کو

تنویر سپرا (۱۹۳۳ء۔۱۹۹۳ء، لفظ کھردرے) کی شاعری بھی مزدور دوستی کی زندہ روایت کی امین ہے۔ سپرا، نے جاگیردارانہ سماج کے بعد سرمایہ داری کی نئی صنعتی فضا میں نمایاں ہونے والے ماحولیاتی اثرات کی سچی ترجمانی کرتے ہوئے یہ ثابت کیا کہ شعری سطح پر جمالیاتی اظہار کے معیاری نمونے صرف بالائی طبقے یا جسمانی مشقت سے آزاد طبقے کے نمائندہ افراد ہی تخلیق نہیں کر سکتے؛ اُسے دستکار تخلیق کاروں کی ہنروری بھی چار چاند لگا سکتی ہے مگر یہ شعرا بنیادی طور پر اُس فضا و ماحول میں زندگی گزارنے پر مجبور رہے جو قسامِ ازل نے اُن کی مقدر میں لکھ دی تھی۔ لہذا کہیں کہیں لب و رخسار کی رنگین بیاں کی جھلک دکھانے کے باوجود ان کی شاعری مجموعی طور پر اُسی دھواں دھواں ماحول کو سامنے لاتی ہے جو کارخانوں پر مشتمل فضا کو پیش کرتی ہے۔ تنویر سپرا نے جب اپنے تخلیقی فنی جمال کو شعری تجربے سے گزارا تو ایسے زندہ شعر تخلیق کیے جو ہر عہد میں اپنے تخلیق کار کی انفرادیت کا منہ بولتا ثبوت فراہم کرتے رہیں گے:

اے رات مجھے ماں کی طرح گود میں لے لے
دن بھر کی مشقت سے بدن ٹوٹ رہا ہے

تنویر سپرا شعرا کے اُس طبقے کا نمائندہ ہے جو جوانی آنے سے پہلے ہی بڑھاپا اوڑھ لیتے ہیں:

میں عرصہ شباب کا تھا منتظر مگر
بچپن کے سب نقوش بڑھاپے میں ڈھل گئے

تنویر سپرا کی شاعری مفلس افراد کے اُن بنیادی مسائل و معاملات کو تلخ سماجی حقائق کی روشنی میں سامنے لاتی ہے جو ہر اُس کنبے کی کہانی ہے جس کا تعلق تیسری دنیا سے ہے جو اپنے بنیادی انسانی حقوق کے لئے آج کے ترقی یافتہ دور میں بھی سسک رہا ہے۔ یوسف حسن تنویر سپرا کی شاعری کو سچے جدید امکانات اور عصری صداقتوں کی امین قرار دیتے ہوئے کہتے ہیں کہ:

"وہ سچے امکانات کی ٹھوس صورت پذیری کے لیے ماضی میں سے سقراط، ابوذر غفاری، امام حسن، منصور اور فرہاد کے کرداروں کو اُجاگر کرتا ہے اور حال میں محنت کش اور اُن کے سچے راہنما اُس کے ہیروں ہیں جن کی قربانیوں سے صداقت پسندی، خیر پرستی اور انسان دوستی کی روایت تابندہ ہے۔" (۳)

تنویر سپرا کے ہاں محنت کش طبقے کے حقوق کی آواز یوں اُبھرتی ہے:

مزدور ہوں محنت کا صلہ مانگ رہا ہوں
حق دیجئے خیرات نہیں چاہیے مجھ کو
اب تک مرے اعصاب پہ محنت ہے مسلط
اب تک مرے کانوں میں مشینوں کی صدا ہے
آج بھی سہرا اس کی خوشبو کا مالک لے جاتا ہے
میں لوہے کی ناف سے پیدا جو کستوری کرتا ہوں
اب کھیت میں گندم کی جگہ بھوک اُگے گی
اس دور کے انساں سے زمیں روٹھ گئی ہے

محنت کش ادب کے نمائندہ شعرا کے اس قافلے میں بیدل حیدری (۱۹۲۵ء۔۲۰۰۴ء، پشت پہ گھر) کا نام بھی خصوصیت سے شامل ہیں۔ بیدل حیدری، حیدر دہلوی کے شاگردوں میں سے ہیں۔ ان کا شمار شعرا کے اُس قبیلے میں ہوتا ہے جو تقسیم کے عمل کے فوراً بعد ہندوستان سے پاکستان ہجرت کر آئے تھے مگر ان کے کلام میں ہجرت کے اس تجربے کو تخلیقی رو میں شامل کرنے کا رویہ اس طرح نمایاں نہیں ہوا جس طور سے ان کے معاصر شعرا کی فکر کا حصہ بنا ۔ البتہ ان کے مجموعہ کلام ''پشت پہ گھر'' (مطبوعہ ۱۹۹۶ء) میں کئی ایسے اشعار مل جاتے ہیں جن میں لفظ ''گھر'' کو بنیادی علامت کے طور پر کہیں ایک مفلس کی بے سروسامانی کی حالت کو ظاہر کرنے کی غرض سے اور کہیں لٹے پٹے شخص کی بے آباد کیفیت کو اُجاگر کرنے کی خاطر استعمال کرنے کا تخلیقی رویہ ملتا ہے۔ بیدل کا نظریہ شاعری انسانیت کے وسیع تر احساس کو لے کر آگے بڑھتا ہے۔ اس شاعری کے آئینے میں ایک مجبور اور بے بس انسان کا درد پوری شدت سے دکھائی دیتا ہے:

کُھل گئی میری گلی میں کھلونوں کی دُکان
اور اس پہ یہ ستم میرا مکاں ہے سامنے
گھر میں جا کے جب نہ دیکھا جائے بچوں کی طرف
یا کتابیں بیچنی یا گھر کے برتن بیچنا

مزدور دوست شاعرانہ تجربوں کو نئے عہد کی سماجی زندگی کے عقب سے پیدا ہونے والے دُکھوں اور حقائق کو ساتھ ملا کر براہ راست بیان کرنے کا یہ رویہ بیدل حیدری کے ہاں ایک واضح شعری رجحان کی شکل اختیار کرتا ہے۔ جب ہم ۷۰ء کی دہائی میں نمایاں ہونے والے ان محنت کش شعرا کے عہد کو حوالہ بناتے ہیں تو ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ بیسویں صدی کی ساتویں دہائی کو پاکستانی معیشت میں اس لئے اہمیت حاصل ہے کہ پاکستان ایک ترقی پذیر ملک کی حیثیت سے زرعی دور سے نکل کر صنعتی دور میں داخل ہوا۔ لہٰذا اس عشرے یعنی ۷۰ء کی دہائی سے نئے شعری تجربات کی وہ نئی تخلیقی رو جو بعض جدید غزل گو شعرا کے ہاں الگ سے دکھائی دیتی ہے اُن میں صنعتی زندگی کے ثمرات یا مضمرات کا ردِعمل ذاتی تجربہ بن کر غزل کے تاروپود میں شامل ہوا۔ غزل کی سطح پر نمودار ہونے والے اس

تخلیقی تجربے نے صنعتی ترقی کی ریڑھ کی ہڈی یعنی مزدور کے ذاتی تجربات واحساسات کس طرح سمویا ہے، یہ سب کچھ ہمیں ان شعرا کے کلام کا مطالعہ بتاتا ہے۔

ان شعرا کی غزلوں کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ اپنے ذاتی تجربات کی عکاسی کے یہ رنگ اس لئے حقیقت پر مبنی ہیں کہ ان شعرا کو صنعتی زندگی اور مزدور کی حیثیت سے ملوں میں کام کرنے کے حالات واقعات سے براہ راست واسطہ پڑا۔ غربت وافلاس کا دُکھ انہوں نے اور اُن کی اولاد نے ذاتی حیثیت سے جھیلا۔ یہی وہی عناصر تھے جنہوں نے شعرا کی تخلیقی ترجمانی کو جب ایک تجربے کی شکل میں غزل کے پیکر میں ڈھلا تو اُس کی تاثیر مستقل ہوگئی۔ یہ اپنے عہد کا ایسا عصری تقاضہ تھا جس نے آگے چل کر ایک واضح رجحان کی حیثیت حاصل کی۔ اس نوع کے تخلیقی تجربات کے ذیل میں دیگر چند اہم شعرا کے فکر وفن پر انفرادی گفتگو کرنے سے قبل بیدل حیدری کے ہاں ایک مزدور کے حقیقی مسائل کی شعری ترجمانی کے مزید کچھ روپ دیکھتے ہیں:

بھوک چہروں پہ لئے چاند سے پیارے بچے
بیچتے پھرتے ہیں گلیوں میں غبارے بچے
بارش اُتری تو میں سیلاب کی آغوش میں تھا
پانی اُترا تو درختوں سے اُتارے بچے
کل بھی تلاشِ رزق میں گزارا تمام دن
اُڑتا پھرا فضا میں پرندہ تمام دن
بیدل نہ نانیاں نہ کھلونے تھے ہاتھ میں
بچے سے شام کرنی پڑی معذرت مجھے
فاقوں سے تنگ آئے تو پوشاک بیچ دی
عریاں ہوئے تو شب کا اندھیرا پہن لیا
گرمی لگی تو خود سے الگ ہو کے سو گئے
سردی لگی تو خود کو دوبارہ پہن لیا

رام ریاض (۱۹۳۳ء۔ ۱۹۹۰ء) بنیادی طور پر جدید غزل کے ممتاز شاعر ہیں۔ اُن کا غزلیہ مجموعہ کلام ''پیڑ اور پتے'' اگرچہ ۱۹۸۶ء میں منظر عام پر آیا مگر ان کی شعری پہچان ۷۰ء کی دہائی میں نمایاں ہو چکی تھی۔ رام ریاض ایک ایسا شاعر ہے جو عمر عزیز کی ایک قابل ذکر زمانی مدت تک تنہائی اور بے روزگاری کے جبر کا شکار رہا۔ فکر معاش نے ساغر صدیقی اور اقبال ساجد کے قبیل کے شعرا کی طرح رام ریاض کی بھی ذاتی زندگی ہی نہیں اُس کے خانگی حالات کو بھی دولخت کیا۔ اُسے سنگین حالات نے شکست وریخت کے اس موڑ پر پہنچا دیا تھا جہاں سے کوئی زندہ واپس نہیں آتا ہے۔ ذاتی محرومیوں اور معاشی جبر کے ہاتھوں تلخ حقائق کی ترجمانی میں رام ریاض کا شعور شعر متعدد مقامات پر محنت کش شعری روایت کی نمائندگی کرتا دکھائی دیتا ہے۔ ساغر صدیقی اور اقبال ساجد کی طرح رام

ریاض کی شاعری بھی جدید شعرا کے مرکزی دھارے میں شامل نئے فکری وفنی امکانات کی حامل شاعری ہے۔ محنت کش طبقے کی نمائندگی کرنے والے اُن کے واضح شعری رجحان کی کچھ مثالیں پیش کی جاتی ہیں:

ہاتھ خالی ہیں تو دانائی کا اظہار نہ کر
ایسی باتوں کا بڑے لوگ بُرا مانتے ہیں

اس ڈر سے اشارہ نہ کیا ہونٹ نہ کھولے
دیکھے کہ نہ دیکھے، کوئی بولے کہ نہ بولے
زندگی کش مکشِ وقت میں گزری اپنی
دن نے جینے نہ دیا رات نے مرنے نہ دیا
بھوک افراد میں بڑھتی ہی چلی جاتی ہے
کہیں انسانوں کو انسان نہ کھانے لگ جائیں

سید علی مطہر اشعر (۱۹۳۵ء تا حال، ''تصویر بنا دی جائے'') عصری کوکھ سے پھوٹنے والی وہ معاشرتی بدحالی کہ جس نے ہر مقام پر طبقاتی ناہمواری اور سماجی زبوں حالی کو عام کرنے میں مدد دی، اُس کے مرقعے تلخ سماجی حقائق کی ترجمانی کی صورت میں اپنی شاعری میں یکجا کر دیے۔ اشعر کا نام شعرا کی اس فہرست میں شامل ہے جسے معروف معنوں میں متوسط طبقے سے بھی کم تر معاشی درجے میں زندگی گزارنے والا فنکار کہا جاتا ہے۔ لہٰذا فطری طور پر تنگ دستی کا تجربہ فکرِ اشعر کی بالائی سطح پر نمایاں ہو کر اپنی تخلیقی شناخت مکمل کرتا ہے۔ سید علی مطہر اشعر کا خاندان بھی سید سبطِ علی صبا اور بیدل حیدری کے خاندان کی طرح ہندوستان سے ہجرت کر کے پاکستان پہنچا۔ لہٰذا ان کے ہاں بھی سرِ مسافت جہاں دھواں ہوتی محفلوں اور گم ہوتے چہروں کا بیاں ایک فکری رویے کے طور پر نمایاں ہے۔ معاشی پسماندگی کے سائے تو ایک آسیب کی طرح اُس وقت سے ان کے بے سروساماں گھر میں پھیلے ہوئے تھے جب اشعر نے اس دنیا میں قدم رکھا تھا۔ اس حقیقت کی داخلی شہادت ان کا کلام بھی فراہم کرتا ہے وہ کہتے ہیں:

ماں کی آغوش میں آئے تھے کہ ہم
کاسۂ دستِ گدا میں آئے

یہ الگ بات ہے کہ شاعر اگر کاسہ بدست ہو کر گھر سے نکلنے کا سوچتا ہے تو دفعتاً اُسے خیالِ عزتِ سادات اپنی جانب متوجہ کر لیتا ہے اور پھر وہ تنگ دستی کو اپنا مقدر جان کر اپنا دُکھ شعر میں منتقل کر دیتا ہے:

کاسہ بدست گھر سے نکلتے ہی دفعتاً
اشعر خیالِ عزتِ سادات آ گیا

علی مطہر اشعر کم و بیش گزشتہ چار عشروں سے واہ کینٹ کے صنعتی ماحول میں ایک محنت کش کی حیثیت سے اپنی اور اپنے کنبے کے افراد کی روزی کمانے میں مصروف ہیں۔ اُن کے نگار خانۂ فن میں زلف و عارض کے خوش اوقاتی مناظر بھی

کہیں کہیں دکھائی دے جاتے ہیں مگر مجموعی طور پر اُن کی شاعری ایک محنت کش دستکار کے ذاتی حالات و واقعات کی ترجمان ہے اور یہ ذاتی حالات و واقعات انھی کیفیات کا نقشہ پیش کرتے ہیں جسے اس طبقے کے ہر فنکار کے طرزِ احساس میں بنیادی جہت حاصل ہے۔ اس شاعری میں خیال کے سبھی پیکر اُسی بنیادی مسئلے (بھوک) کے دُکھ کے پس منظر میں تراشے گئے ہیں جو تیسری دُنیا کا ایک بڑا مسئلہ ہے۔اس میں قرض کی مجبوریاں اور معاش کی حضوریاں ہیں۔ بے نوا شخص کے معاشرتی مسائل ہیں۔ اُس کی اور اُس کے بچوں کی بے سروسامانی کے دکھڑے ہیں۔ انسانی رشتوں خصوصاً بچوں کے حوالے سے پیدا ہونے والے مسائل کی ترجمانی ہے۔ کلامِ اشعر قاری پر واضح کرتا ہے کہ معاشی تنگدستی مجبور انسان کو کس ذہنی اذیت میں مبتلا کرتی ہے اور وہ اپنے روزی کے محدود اور طے شدہ گوشوارے کے ساتھ کس طرح زندگی کا پُل صراط عبور کرتا ہے:

ایک چھوٹے سے سیب کو کتنی قاشوں میں تقسیم کروں
کچھ بچوں کا باپ ہوں اشعر کچھ بچوں کا تایا ہوں
دن بھر کی مشقت نے یہ حال بنایا ہے
مجھ کو میرے بچے بھی چہرے سے نہ پہچانیں
مرے بچے ہوائے دشتِ محرومی کی زد پر ہیں
یہ پودے بھی جواں ہوں گے مگر آہستہ آہستہ
وہ ماں بھی گنگ ہے جو مجھ کو پھول کہتی تھی
راہِ حیات نے کانٹوں سے بھر دیا ہے مجھے
وہ سربلند ہے میری گلی کے بچوں میں
کہ جس کے ہاتھ میں مٹی کا اک کھلونا ہے
مٹی کا کھلونا بھی میسر نہیں آیا
میں اُس کی خوشی لے کے کبھی گھر نہیں آیا

اقبال ساجد (۱۹۳۹ء۔ ۱۹۸۸ء، ''اثاثہ (کلیاتِ شاعری) معاشرتی معاشی مصائب کا شکار ہو کر اُن کی تلخی کو اپنی شاعری کا مرکزی موضوع بنانے والے شعرا میں شامل جدید تر اُردو غزل کا ایک معتبر نام ہے۔ اقبال ساجد نے اپنی عمر کا زیادہ تر حصہ سخت مالی پریشانی میں گزارا۔ یہاں تک کہ انتقال سے چند سال قبل کا عرصہ تو اُس کے سارے کنبے کے لیے مسلسل معاشی بدحالی کا نقشہ پیش کرتا ہے۔

یہاں ایک وضاحت ضروری ہے اور وہ یہ ہے کہ معاشی مسئلے کے موضوعاتی بیان اور بھوک کے مناظر جگہ جگہ بکھرے دکھائی دینے کے باوجود بھی اقبال ساجد کا شمار محنت کش شعرا مثلاً تنویر سپرا اور سید سبطِ علی صبا وغیرہ کی صف میں نہیں ہوسکتا اس لیے کہ اقبال ساجد نے بیروزگاری اور بھوک تو دیکھی مگر معاشی عدم استحکام کے باوجود وہ مل مزدور کبھی نہ بنا۔ البتہ غربت و تنگدستی کے زیرِ اثر رہنے کی وجہ سے اُس کی شاعری میں ایک ایسے احتجاج کا پہلو رجحان کی

شکل میں ضرور ڈھلا جو اُسے مزدور دوست شعری روایت سے جوڑ دیتا ہے۔ معاش کی مجبوری میں جکڑے رہنے والے اور طبقاتی ناہمواری کو تخلیقی تجربے میں شامل کر کے شاعر نے جس نوع کے جداگانہ طرزِ احساس کو نمایاں کیا ہے اُس کے کچھ نمونے درج کیے جاتے ہیں:

دنیا نے زر کے واسطے کیا کچھ نہیں کیا
اور ہم نے شاعری کے سوا کچھ نہیں کیا
غربت بھی اپنے پاس ہے اور بھوک ننگ بھی
کیسے کہیں کہ اُس نے عطا کچھ نہیں کیا
چپ چاپ گھر کے صحن میں فاقے بچھا دیے
روزی رساں سے ہم نے گلہ کچھ نہیں کیا
غربت کی تیز آگ پہ اکثر پکائی بھوک
خوشحالیوں کے شہر میں کیا کچھ نہیں کیا
ہسپتالوں میں یہ کاروبار بھی کرنا پڑا
مجھ کو اپنے خون کا بیوپار بھی کرنا پڑا

عارف شفیق (۱۹۵۶ء تا حال) کا شمار چونکہ اس طرز کی شاعری کرنے والے شعرا میں خصوصیت سے ہوتا ہے لہٰذا ہم دیکھتے ہیں کہ اُن کی شاعری کی ساری فضا اسی فکری رویے کی بازیافت بن کر اُبھرتی ہے۔ وہ اپنی شعری کلیات ''میں ہواؤں کا رُخ بدل دوں گا'' کے دیباچے میں وڈیرہ پسند سماج کو حوالہ بناتے ہوئے کہتے ہیں:

''کھیتوں میں فصل بونے والے وہ کسان جو روٹی کو ترستے ہیں، کپڑوں کی ملوں میں کام کرنے والے وہ محنت کش جن کے پاس تن ڈھانپنے کے لئے کپڑا نہیں، عظیم الشان عمارتیں بنانے والے وہ مزدور جنہیں سر چھپانے کے لئے چھت بھی نصیب نہیں..... یہ کچلے ہوئے محروم لوگ اس زمین پر انقلاب لائیں گے۔'' (۵)

محروم طبقے کی نمائندگی عارف شفیق کے ہاں اس طرح شعری صورت اختیار کرتی ہے:

غریبِ شہر تو فاقے سے مر گیا عارف
امیرِ شہر نے ہیرے سے خود کشی کر لی
میں نے اپنے پھول سے بچوں کی خاطر
کاغذ کے پھولوں کا کاروبار کیا

محنت کا صلہ اصول دیا
ہاتھوں میں میرے کشکول دیا

رشیدہ عیاں (۱۹۳۲ء تا حال، ''حرف حرف آئینہ، حرف اعتبار'')، نثار ناسک (۱۹۴۸ء تا حال)، نصرت صدیقی (۱۹۴۸ء تا حال، لمحہ موجود مطبوعہ ۱۹۸۶ء، ترے طلوع کا لمحہ مطبوعہ ۱۹۹۳ء) حسین سحر (۱۹۴۲ء تا حال، ''تخاطب'')، سید عارف، سرور ارمان، سورج نرائن، کاوش بٹ، اختر شاد، سیف الرحمٰن سیفی اور عرفان صادق کے ہاں بھی ہمیں مذکورہ شعری رویے کی نمایاں ترجمانی ملتی ہے۔

وہ جس نے کھیت میں فصلِ حنا اگائی تھی
خود اپنی بیٹی کے پیلے نہ ہاتھ کر پایا
یہ ڈر تھا بچے اسے خالی ہاتھ دیکھ نہ لیں
وہ لوٹ کر نہ سرِ شام اپنے گھر آیا
(رشیدہ عیاں)

مجھ سے لے لے مرے قسطوں پہ خریدے ہوئے دن
میرے لمحے میں میرا سارا زمانہ رکھ دے
میں بھی استحصال کی مٹی میں بوتا ہوں لہو
چاٹتی رہتی ہیں میری قبر جاگیریں تری
بانسری کی لے سسکتی ہے ملوں کے شور میں
دکھ ایندھن بن گئے رانجھے ترے ہیریں تری
(نثار ناسک)

کس ضرورت کو دباؤں ، کس کو پورا کروں
اپنی تنخواہ کئی بار گنی ہے میں نے
ہائے اس دور کے بے جا یہ تقاضے ہر دم
دل بدلنا ہے کبھی رُوپ بدلنا ہے کبھی
(نصرت صدیقی)

دھواں اُگلتی ہوئی چمنیاں یہ کہتی ہیں
حیات روز سلگتی ہے کارخانوں میں
شاید یہی شدتِ احساس کا مقام
پتھر کا خون تیر رہا ہے کدال پر
(حُسین سحر)

کبھی ان کی طرف بھی دیکھ ، نانِ خشک کی طرح
جو بچوں کی کتابیں اور بستے بیچ دیتے ہیں

(سید عارف)

جس کی مٹھی میں ہے تقدیر ہنر مندوں کی
اپنی صورت کو نمایاں نہیں ہونے دیتا
حاجتیں زیست کو گھیرے میں لیے رکھتی ہیں
خستہ دیوار سے چمٹے ہوئے جالوں کی طرح

(سرور امان)

زمیں پہ رزق ملا بھی تو کیچوے کی طرح
کہ اپنے جسم کی مٹی میں پل گئے ہم بھی
تیری ظلمت کے تند ریلے میں
بہہ گئی میری شام کی اُجرت
میں اُس مزدور کا بیٹا ہوں سورج
جو اپنے تن کی مٹی ڈھو رہا ہے

(سورج نرائن)

جہاں میں ہوں وہاں بے چارگی، تاریکیاں، حسرت
جہاں تو ہے وہاں فرحت کی کرنیں جگمگاتی ہیں
ہماری جدوجہد مسلسل کا یہ خلاصہ ہے
کہ جھانکتی ہے نئی صبح زرد ٹیلوں سے

(کاوش بٹ)

ہیں دفن میری جوانی کے آٹھ سال یہاں
شبانہ روز جبھی تو مشین روتی ہے
بروز عید میں روتا ہوں کارخانے میں
تو دور گاؤں میں اک نازنین روتی ہے

(اختر شاد)

پیٹ کے دوزخ نے ہم کو اس قدر جھلسا دیا
کم نظر لوگوں کی بھی تعظیم کرنی پڑ گئی
اُس کی اپنی بیٹی کی ہتھیلی خشک رہتی ہے
وہ بوڑھا جو دن بھر حنا تقسیم کرتا ہے

(عرفان صادق)

ہم مشقت کی کڑی دھوپ میں رہ کر دن بھر
کیا کہیں شام کو کس حال میں گھر جاتے ہیں
فٹ پاتھوں پہ سونے والے کیا جانیں
پارلیمان میں کون سا بل منظور ہوا
(سیف الرحمٰن سیفی)

بنیادی انسانی حقوق کے حصول کے لئے پیدا ہوتے ہی جدوجہد کرنے والے بے حال و بے ثمر او محروم طبقے کے مظلوم افراد کے لئے انسان دوستی کی یہ شعری روایت جو مزدور دوست شعری رجحان کی تشکیل پا کر غزل کی ہیئت میں ہر عہد کے غزل گو کے ہاں کہیں کم اور کہیں زیادہ شدت سے اُبھری ہے۔ اس کی مثالیں ہر شاعر کے مجموعے سے بآسانی تلاش کی جاسکتی ہیں۔ تاہم موضوع کی گنجائش کے پیش نظر یہاں مزید چند شعری نمونے بطور حوالہ درج کیے جاتے ہیں:

نمودِ حُسنِ تجلّی شکار کا دن ہے
دفورِ غنچہ و گُل کے نکھار کا دن ہے
نظامِ جبر و تشدد کی ہار کا دن ہے
یہ کشتگانِ غمِ روزگار کا دن ہے
(نکہت بریلوی- یومِ مئی پر کہی گئی غزل سے)

صبح ہوتے ہی سورج تھام لیتا ہے مری انگلی
مجھے فرصت کہاں تیری گلی میں شام کرنے کی
(جمیل الرحمان جمیل)

نگر نگر میں لٹنے والے ہم معصوم غریب
گردن ایک ہی ہوتی ہے شمشیر بدل جاتی ہے
(افتخار قیصر)

ہم کو کوئی دشمنی تیرے اسیروں سے نہیں
اے خدا جینے کا حق تو دے مگر مزدور کو
(امتیاز الحق امتیاز)

بھوک انسان کو فٹ پاتھ پہ لے آتی ہے
دل کئی ٹکڑوں میں بٹتا ہے بکھر جاتا ہے
(شوکت مہدی)

کوئی یہاں چمنیوں کے سائے میں قسطوں کی صورت

ضرورت کے عوض اپنی جوانی بیچتا ہے
(جواز جعفری)

نہاتے رہتے ہیں مزدور خوں پسینے سے
تمہارا شہر چمکتا ہے کہکشاں جیسا
(خورشید اکبر)

اگر زمیں سے ہمیں رزق مل نہیں سکتا
تو کیوں فلک سے ہماری غذا نہیں آتی
(افضل گوہر)

ہمارے گاؤں میں بارش نہیں ہوئی اب کے
زمین سوکھ گئی اور لگان سر پر ہے
(انجم جاوید)

یہ اپنی عمر سے آگے نکل گئے کیسے
غریب بچے غبارے اُدھار مانگتے ہیں
(ناصر بشیر)

مزدور دوست شعری روایت کا یہ تسلسل جدید اُردو غزل کا ایک ایسا فکری پھیلاؤ ہے جو مستقبل میں بھی اسی طرح اپنی موجودگی کا پتا دیتا رہے گا۔ محنت کش طبقے کی نمائندگی کا منظوم اظہار غزل کے فکری رویوں میں اس لئے ڈھلا کہ یہ تیسری دنیا کے بیشتر ممالک میں مقیم مظلوموں کی حمایت میں منظوم ہوا ہے۔ جسے ہم بجا طور پر انسان دوستی کے وسیع تر دائرہ احساس کے وسیلے سے گویا شعرا کی جانب سے ایک اظہار یگانگت کا نام دے سکتے ہیں۔ تیسری دنیا اور ادب کو زیر بحث لاتے ہوئے ڈاکٹر حنیف فوق لکھتے ہیں:

> ''تیسری دنیا کے بیشتر ممالک ایک زمانے تک نوآبادیاتی ظلم وستم کا شکار رہے ہیں اس لئے ان مظلوموں کی حمایت ان کی ایک ایسی خصوصیت بن گئی ہے جو ان کے ادبیات میں ظاہر ہوتی رہی ہے۔ اگرچہ انسانی فطرت اور عالم فطرت سے تعلق کے دائرے مشترک ہیں لیکن تیسری دنیا کے مسائل ترقی یافتہ ممالک کے مسائل سے الگ حیثیت رکھتے ہیں اور یہ فرق ان کے ادب سے بھی ظاہر ہوتا ہے''۔(۶)

حواشی:

(۱) یوسف حسن "محنت کشوں کے ادب کی روایت" مشمولہ ادبی صفحہ نوائے وقت (روزنامہ) اسلام آباد۔ ۲ مئی ۲۰۰۰ء۔

(۲) ابواللیث صدیقی (ڈاکٹر) "جدید شاعری کا ترقی پسند دور" مشمولہ نگار، کراچی (جدید شاعری نمبر) جولائی و اگست ۱۹۶۵ء، صفحہ ۳۰

(۳) آفتاب اقبال شمیم۔ فلیپ طشت مراد، مجلسِ تصنیف وتالیف واہ کینٹ ۱۹۸۶ء۔

(۴) یوسف حسن "آہن گر آئینہ گر" مشمولہ لفظ کھردرے، مکتبہ فنون لاہور ۱۹۸۰ء صفحہ ۱۲۶۔

(۵) عارف شفیق "دیباچہ" مشمولہ میں ہواؤں کا رُخ بدل دوں گا، فرید پبلشرز کراچی، سن ندارد، صفحہ ۱۹۔

(۶) حنیف فوق (ڈاکٹر) "ادب اور تیسری دُنیا" مشمولہ نوائے وقت، کراچی (ادبی صفحہ) ۱۲ دسمبر ۲۰۰۲ء۔

کتابیات:

۱۔ زنجیر بہاراں، احسان دانش خزینہ علم و عمل لاہور ۲۰۰۰۔

۲۔ اثاثہ اقبال ساجد جنگ پبلشرز لاہور ۱۹۹۰ء۔

۳۔ پیڑ اور پتے رام ریاض، جہانگیر بک ڈپو، لاہور ۱۹۹۳ء۔

۴۔ مقتل جاں خیال امروہوی جاوید پریس مظفر گڑھ ۱۹۸۳ء۔

۵۔ طشت مراد صہط علی صبا مجلس تصنیف و تالیف واہ کینٹ ۱۹۸۶ء۔

۶۔ میں ہواؤں کا رُخ بدل دوں گا عارف شفیق، فرید پبلشرز، کراچی، س۔ن۔

۷۔ لفظ کھردرے تنویر سپرا مکتبہ فنون، لاہور ۱۹۸۰ء۔

۸۔ پشت پہ گھر بیدل حیدری، کاروان پبلی کیشنز، خانیوال ۱۹۹۶ء۔

۹۔ زیرِ نظر مضمون میں شامل شعری مثالوں کو متعدد شعراء کے شعری مجموعوں سے انتخاب کیا گیا ہے۔

غالب کی اردو مثنویاں ___ تحقیقی جائزہ

ڈاکٹر ثمینہ ندیم

Abstract:

Ghalib is universally known for his Ghazal. However as a great poet he also composed other forms of poetry. His Qaseedas are unique and also his Mersias. But very little was known about his "Masnawis". Now in this article Dr. Samina Nadeem has carried out a detail study of Ghalibs Masnawis. She has anaylised in detail and has concluded that Ghalib was also versatile and competent poet in the field of Masnawis as well. She has pointed out that Ghalibs Musnawis specific and relevant to his time.

مثنوی کا شمار قدیم ترین اصناف شعر میں کیا جاتا ہے۔ ''مثنوی'' عربی لفظ ہے ایک مسلسل نظم جس کے ہر شعر میں دونوں مصرعے ہم قافیہ اور تمام اشعار ایک بحر میں ہوتے ہیں۔ مثنوی اس لحاظ سے وسیع صنف شعر ہے کہ اس میں ہر طرح کے خیالات اور معانی و مفہوم ادا کیا جا سکتا ہے۔ اس کے اشعار کی تعداد بھی مقرر نہیں عموماً مذہب، اخلاق اور تاریخی موضوعات پر اردو زبان میں مثنویاں لکھی گئیں۔ ''بحر الفصاحت'' میں ''بیان مثنوی'' کے تحت لکھا ہے:

> ''لغت میں مثنوی منسوب ہے۔ 'مثنیٰ' کی طرف 'مثنیے' (میم مفتوح و سکون ثائے مثلہ والف مقصورہ سے) دو کے معنی میں ہے جب یائے نسبت اس کے آخر میں لگائی گئی تو الف مقصورہ واؤ سے بدل گیا اصطلاح میں ان اشعار کو مثنوی کہتے ہیں جن میں دو دو مصرعے باہم مقفّی ہوں۔''(۱)

مثنوی کو دکنی عہد میں فروغ ملا۔ رُستمی کی خاور نامہ، نصرتی کی گلشن عشق، سراج کی بوستان، خیال، ملا وجہی کی قطب مشتری اور محمود بحری کی من لگن قابل ذکر مثنویاں ہیں۔ میر حسن نے اپنی مثنوی ''سحر البیان'' کے ذریعے ایک مخصوص عہد کی تہذیب و ثقافت کی بھرپور ترجمانی کی۔ مولانا حالی نے مثنوی کو سب سے بہتر صنف شاعری تسلیم کیا

ہے ۔"الغرض جتنی صنفیں فارسی اور اردو شاعری میں متداول ہیں ان میں کوئی صنف مسلسل مضامین کے بیان کرنے کے قابل مثنوی سے بہتر نہیں ہے ۔ یہی وہ صنف ہے جس کی وجہ سے فارسی شاعری کو عرب شاعری پر ترجیح دی جا سکتی ہے۔" (۲)

اردو کے استاد شعراء نے مثنوی کی طرف بھی توجہ کی میر اثر، میرتقی میر، میرحسن، جرات، مومن اور غالب نے اس صنف میں اپنے اپنے طرزِ فکر سے اظہار کے راستے تلاش کیے ۔ غالب نے ہمیشہ فرسودہ مضامین و روایات سے بغاوت اور ناپسندیدگی کا اظہار کیا۔لہٰذا مثنوی کے میدان میں بھی وہ اپنے ہم عصر شعراء سے الگ کھڑے نظر آتے ہیں۔ غالب کی اردو مثنویوں کی کل تعداد پانچ ہے ۔ یہ سرمایہ بہت قلیل ہے ۔ غالب بنیادی طور پر غزل کے شاعر تھے اور مولانا حالی کی رائے میں" جن لوگوں کی طبیعت پر غزلیت کا رنگ غالب آ جاتا ہے ان سے مثنوی کے فرائض اچھی طرح انجام نہیں ہو سکتے۔" (۳)

لیکن اس کے باوجود غالب اردو مثنوی کے محدود سرمائے کے ساتھ اس صنف میں اپنی الگ شناخت بنانے میں کامیاب ہوئے گو ناقدینِ ادب نے غالب کے اس قلیل سرمائے کی طرف نہایت کم توجہ کی اور وہ غالب کے فارسی سرمائے، اردو غزل اور نثر کی جانب زیادہ متوجہ ہوئے ۔ غالب کی یہ اردو مثنویاں مخصوص روایتی انداز کے برعکس طویل نہیں اور نہ ہی ان میں فکر و فلسفہ کی گتھیاں سلجھائی گئی ہیں ۔ غالب نے انتہائی سادہ انداز میں وقت اور حالات کے موافق موضوعات کو اپنایا اور اپنے خیالات کو سپردِ قلم کیا۔ ذیل میں ان اردو مثنویوں کا تجزیہ ان کے تخلیقی پس منظر کو سامنے رکھ کر کیا گیا ہے تا کہ غالب کے اس محدود سرمائے کے متعلق درست حقائق تک رسائی میں کوئی دشواری پیش نہ آئے ۔

غالب کی اردو مثنوی:

ایک دن مثل پتنگ کاغذی
لے کے دل سر رشتہ آزادگی

کو دیوانِ غالب (نسخۂ عرشی) میں "یادگارِ نالہ" میں شامل کیا گیا حواشی میں امتیاز علی عرشی لکھتے ہیں "رسالہ اردو جولائی ۱۹۳۱ء میں "مرزا غالب کی ایک تضمین" کے عنوان سے یہ مثنوی شائع کی گئی تو اس کے ساتھ ایڈیٹر نے یہ تمہید لکھی: صفدر مرزا پوری مرحوم نے مرزا غالب کے بچپن کی ایک تضمین مجھے بھیجی تھی جو میرے کاغذوں میں پڑی رہ گئی اور اب شائع کی جاتی ہے ۔.... ایڈیٹر

اس تمہید کے بعد صفدر مرزا پوری کی حسب ذیل عبارت نقل کی ہے جس سے اس مثنوی کی سندی حیثیت پر روشنی پڑتی ہے کسی تذکرے میں کسی نے مرزا غالب کے حالات میں لکھا ہے کہ ان کو بچپن میں پتنگ اڑانے کا بہت شوق تھا اکبر آباد میں ان کی پتنگ بازی کا شہرہ تھا اس زمانے میں مراز نے پتنگ کے تلازمے میں فارسی کے اس مشہور شعر پر بھی رشتہ در گردنم افگندہ دوست ایک بند ترکیب بند شعر اردو میں لکھے تھے لیکن وہ ترکیب بند کسی کے ہاتھ نہ لگا کسی نے نقل کیا۔ محترمی مولانا حضرت زاہد سہارنپوری کے جد امجد مرحوم حاجی و ذاکر سید اکبر علی صاحب بلیغ، ابوظفر شاہ،

آخری تاجدارِ دہلی کے معتمد اور وکیل تھے اور بادشاہ کی پنشن کا مقدمہ جو کمپنی سے لڑ رہا تھا اس میں اول سے آخر تک وکیل شاہی کی حیثیت سے اس زمانے میں برابر اکبر آباد میں عدالت عالیہ ہونے کی وجہ سے آتے جاتے رہتے تھے۔ خود بھی اچھے شاعر اور ذی علم تھے ان کی بیاض میں یہ ترکیب بند لکھا ہوا ملا جو دلدادگان کلام غالب کے لیے نعمت غیر مترقبہ ہے۔ جسے ہمارے محترم بزرگ حضرت زاہد مدظلہ نے ہماری جدید تالیف حسن خیال کے لیے نقل فرما کر بھیج دیا ہے۔(۴)

غالب کو پتنگ اُڑانے کا شوق بچپن سے ہی تھا اس بات کی تصدیق ان کے ایک خط سے بھی ہوتی ہے۔ ۹ اکتوبر ۱۸۵۸ء میں منشی شیو نرائن آرام کو لکھتے ہیں:

''ہماری بڑی حویلی وہ ہے کہ جواب لکھمی چند سیٹھ نے مول لی ہے اس کے دروازے کی سنگین بارہ دری پر میری نشست تھی اور پاس اس کے ایک ''کھٹیا والی حویلی'' اور سلیم شاہ کے تکیے کے پاس دوسری حویلی اور ''کالے محل'' سے لگی ہوئی ایک اور حویلی اور اس سے آگے بڑھ کر ایک کٹڑا کہ وہ گڈریوں والا کہلاتا تھا اس کٹڑے کے ایک کوٹھے پر میں پتنگ اڑاتا تھا اور راجا بلوان سنگھ سے پتنگ لڑا کرتے تھے۔(۵)

اردو کلیات غالب (نسخۂ اشرف) میں یہ مثنوی ''مثنویات'' کی ذیل میں پہلے نمبر پر موجود ہے اور اس کا عنوان ''رشتہ در گردنم'' ہے۔(۶) جناب کالی داس گپتا رضا کے مرتب کردہ دیوان غالب کامل میں اسے ''مثنوی'' کے عنوان سے ۱۸۰۷ء کے عہد کلام میں شامل کیا گیا۔(۷)

ان تینوں نسخوں میں مثنوی کے اشعار کی تعداد گیارہ ہے۔ مثنوی کا تیسرا شعر دیوان غالب (نسخۂ عرشی) میں اس طرح درج ہے:

میں کہا، اے دل، ہوائے دلبراں
بسکہ تیرے حق میں رکھتی ہے زیاں (۸)

دیوان غالب کامل میں اختلاف نسخ ملاحظہ ہو

میں کہا، اے دل ہوائے دل براں
بس کہ تیرے حق میں کہتی ہے زباں (۹)

اردو کلیات غالب (نسخۂ اشرف) میں یہ شعر نسخۂ عرشی کے مطابق ہے۔(۱۰)

جناب کالی داس گپتا رضا نے اپنے مضمون ''غالب کا اولین اردو منظوم کلام'' میں لکھا ہے:

''جناب عرشی مرحوم نے مہر مرحوم کی پیروی کرتے ہوئے 'بس کہ تیرے حق میں کہتی ہے زباں' کی جگہ 'بس کہ تیرے حق میں رکھتی ہے زیاں' لکھا ہے میرے خیال میں چونکہ زاہد سہارن پوری مرحوم نے مثنوی اصل بیاض سے نقل کر کے صفدر مراز پوری کو بھیجی تھی جو سب سے آخر میں صفدر مراز پوری کی زیر نگرانی ان کی مؤلفہ کتاب 'حسن خیال' میں چھپی اس لیے تمام

متنوں پر حسن خیال ہی کے متن کو ترجیح دینی چاہیے۔ میں نے دیوان غالب کامل میں اسی متن کو جائز رکھا ہے۔ باقی رہی یہ بات کہ دونوں متنوں میں سے اچھا کون لگتا ہے تو اس کا حق ہمیں نہیں پہنچتا۔ مثنوی بچپن میں کہی گئی تھی اس لیے اس میں کھوٹا کھرا چھانٹنا عبث ہے۔" (۱۱)

کالی داس گپتا رضا نے اس مثنوی کے عہد فکر کا تعین کرنے کے لیے جو تفصیل دی ہے وہ ملاحظہ ہو:

"حالی، بہاری لال مشتاق شاگرد غالب کی زبانی روایت بیان کرتے ہوئے بتاتے ہیں کہ مثنوی غالب نے آٹھ نو سال کی عمر میں کہی تھی۔ صفدر مرزا پوری بتاتے ہیں کہ یہ کلام مرزا کے بچپن میں پتنگ اُڑانے کے زمانے کا ہے اور کہ "بچپن کی زبان ہے" اور مثنوی کے مطالعے کے بعد یہ تسلیم کیے ہی بنتی ہے۔ مرزا ۲۷ دسمبر ۱۷۹۷ء کو پیدا ہوئے اب اگر آٹھ نو سال کو دس سال تسلیم کر لیا جائے تو اس کلام کا زمانہ فکر ۱۸۰۷ء ہوا گویا غالب کا اولین اردو منظوم کلام جو ہم تک پہنچا وہ یہی ہے اور دس سال کی عمر یعنی ۱۸۰۷ء کا کہا ہوا ہے۔" (۱۲)

کالی داس گپتا رضا نے مثنوی کے آخری فارسی شعر

رشتہ در گردنم افگندہ دوست
می بُرد ہر جا کہ خاطر خواہ اوست

کے متعلق لکھا ہے" حالی ۱۸۹۷ء اور بہاری لال مشتاق (اس سے بھی کئی برس پہلے) اسے کسی استاد کا شعر بتاتے ہیں۔ صفدر مرزا پوری مرحوم بھی اسے کسی کا فارسی شعر کہتے ہیں غلام رسول مہر اور مولانا عرشی مرحوم بھی شعر کے خالق کے بارے میں خاموش ہیں۔" (۱۳)

کالی داس گپتا رضا نے اسی مضمون میں مثنوی کے متعلق مولانا مہر کے تصرفات بھی واضح کیے ہیں۔

رسالہ اردو	حسن خیال	غالب از مہر
بس کہ تیرے حق میں کہتی ہے زباں	بس کہ تیرے حق میں کہتی ہے زباں	بس کہ تیرے حق میں رکھتی ہے زیاں
گورے پنڈے پر نہ کر ان کے نظر	گورے پنڈے پر نہ کر ان کے نظر	گورے پنڈے پر نہ ان کے کر نظر
اب تو مل جائے گی ان سے تیری سانٹھ	اب تو مل جائے گی تیری ان سے سانٹھ	اب تو مل جائے گی ان سے تیری سانٹھ
ایک دن تجھ کو لڑا دیں گے کہیں	ایک دن تجھ کو لڑا دیں گے کہیں	ایک دن تجھ کو اڑا دیں گے کہیں (۱۴)

امتیاز علی عرشی اور کالی داس گپتا رضا نے اس مثنوی کے بارے میں مولانا حالی کے بیان کو پیش نظر رکھا ہے۔ حالی لکھتے ہیں:

"منشی بہاری لال مشتاق کا بیان ہے کہ لالہ کنہیا لال ایک صاحب آگرے کے رہنے والے جو مرزا صاحب کے ہم عمر تھے ایک بار دلی میں آئے اور مرزا صاحب سے ملے تو اثنائے کلام میں ان کو یاد دلایا کہ جو مثنوی آپ نے پتنگ بازی کے زمانے میں لکھی تھی وہ بھی آپ کو یاد ہے انہوں نے انکار کیا۔ لالہ صاحب نے کہا: وہ اردو مثنوی میرے پاس موجود ہے چنانچہ انہوں

نے وہ مثنوی مرزا کو لا کر دی اور وہ اس کو دیکھ کر بہت خوش ہوئے اس کے آخر میں یہ فارسی شعر کسی استاد کا پتنگ کی زبان سے لاحق کر دیا تھا۔“ (۱۵)

محققین کے نقطہ نظر سے غالب کی اس مثنوی کو جو لڑکپن میں کہی گئی غالب کے اولین منظوم کلام میں ہی شمار کیا جانا چاہیے مثنوی اپنے موضوع اور اسلوب میں توازن اور ہم آہنگی رکھتی ہے کلام غالب کے اس اولین نمونے کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

غالب کی اردو مثنوی:

ہاں، دل دردمند زمزمہ ساز
کیوں نہ کھولے درخزینہ راز

دیوان غالب (نسخۂ عرشی) میں حصہ نوائے سروش میں شامل ہے اور ۳۳ اشعار پر مشتمل ہے۔ امتیاز علی عرشی نے اسے کوئی عنوان نہیں دیا اور ”مثنوی“ لکھا ہے (۱۶) جبکہ دیوان غالب مطبع نظامی کانپور ۱۸۶۲ء (عکسی) کے چوتھے ایڈیشن میں اس کا عنوان ”درصفت انبہ“ ہے (۱۷) دیوان غالب مرقع چغتائی میں بھی یہی عنوان ہے۔ (۱۸) کالی داس گپتا رضا نے اس مثنوی کو ۱۸۵۵ء کے کلام میں شمار کیا ہے اور اسے مثنوی کے عنوان کے تحت رکھا ہے۔ (۱۹)

اردو کلیات غالب (نسخۂ اشرف) میں بھی اس کا عنوان ”درصفت انبہ“ ہے اور تعداد اشعار بھی ۳۳ ہے (۲۰) دیوان غالب مرتب حامد علی خاں میں بھی مثنوی کا یہی عنوان ہے۔ (۲۱)

مثنوی کے عہد فکر کے تعین سے متعلق امتیاز علی عرشی نے مثنوی کے درج ذیل اشعار کی بابت رائے دی ہے

خاص وہ آم جو نہ ارزاں ہو
نو بر نخل باغ سلطاں ہو
وہ کہ ہے والئ ولایت عہد
عدل سے اس کے ہے حمایت عہد
فخر دین، عز شان، و جاہ جلال
زینت طینت و جمال کمال

”اس سے ولی عہد سلطنت، شہزادہ غلام فخرالدین عرف میرزا فخرو متوفی ۱۰ جولائی ۱۸۵۶ء کی طرف اشارہ ہے جو ان کے شاگرد اور مربی تھے لہٰذا مثنوی کو اس تاریخ سے پہلے کا ہونا چاہیے۔(۲۲)

غالب نے اس مثنوی میں اپنے پسندیدہ پھل آم کی خوبی اور خاصیت کا تذکرہ کیا ہے اور ولی عہد شہزادہ غلام فخرالدین عرف میرزا فخرو کے سدا مہربان رہنے کی دعا بھی کی ہے۔ مثنوی میں غالب نے فارسی الفاظ وتراکیب کا بہت استعمال کیا ہے اور مختلف امثال سے پھلوں کے بادشاہ آم کے خصائص گنوائے ہیں کسی فکر وفلسفہ کے بغیر مختلف

انداز میں غالب نے مثنوی میں اظہار خیال کیا ہے۔

مثنوی:

مژدہ اے رہروانِ راہ سخن
پایہ سنجانِ دستگاہ سخن

دیوان غالب (نسخہ عرشی) میں ''یادگار نالہ'' میں مثنویات کی ذیل میں دوسرے نمبر پر موجود ہے۔ (۲۳)
امتیاز علی عرشی نے حواشی میں لکھا ہے ''یہ مثنوی قاضی عبدالودود صاحب نے آثار غالب میں اس تمہید کے ساتھ شائع کرائی تھی ''پنج آہنگ کی اشاعت اول کے نسخے نہایت کمیاب ہیں اس کا منظوم اشتہار سعد الاخبار آگرہ (۱۲ مارچ ۱۸۴۹ء) میں چھپا تھا۔ اس سے پہلے اور اس کے بعد علی الترتیب یہ عبارتیں تھیں (۱) نقل اشتہار منظوم طبع پنج آہنگ مصنفہ حضرت مرزا اسد اللہ خاں صاحب بہادر غالب جو اپریل کے مہینے میں قیمت بھیج دے تین روپے اور جو بعد اس کے بھیجے گا چار روپے دینے پڑیں گے (۲) مخفی تر ہے کہ یہ اشتہار دہلی سے بہ سبیل ڈاک میرے ایک مخدوم والا شان نے واسطے درج کرنے اخبار کے میرے پاس بھیجا، غلام نجف خاں جن کے نام سے یہ اشتہار ہے غالب کے شاگرد تھے (خطوط ۱۰۴، ۲۲ و ۲۳۲) لیکن یہ تلمذ ظاہرا فارسی پڑھنے تک محدود تھا۔ شاعر کی حیثیت سے ان کا ذکر کہیں نظر نہیں آیا۔ اشتہار غالب کی طرز میں ہے اور قریب بہ یقین ہے کہ انہیں کا لکھا ہوا ہے غالب کے لیے خودستائی کوئی نئی بات نہیں اور اشتہار کی تو ذمہ داری بھی ان کے سر نہیں۔''

(آثار غالب ۷ و ۴۵ و رسالہ جامعہ دہلی فروری ۱۹۶۱ء) (۲۴)

کالی داس گپتا رضا نے اس مثنوی کو ''قطعہ'' کا عنوان دے کر ۱۸۴۹ء کے کلام میں شمار کیا ہے۔ اشعار کی تعداد یہاں بھی ۳۳ ہے۔ فٹ نوٹ میں لکھتے ہیں ''منظوم اشتہار'' سعد الاخبار، آگرہ ۱۲ مارچ ۱۸۴۹ء۔ یہ اشتہار غالب کے شاگرد غلام نجف خاں کے نام سے چھپا تھا۔'' (۲۵)

اردو کلیات غالب (نسخہ اشرف) میں مثنوی کا عنوان ''پنج گنج کا منظوم اشتہار'' ہے اور اسے مثنویات کی ذیل میں چوتھے نمبر پر رکھا گیا ہے۔ (۲۶)

مثنوی ''قادر نامہ'' ۱۳۳ اشعار پر مشتمل ہے۔ دیوان غالب (نسخہ عرشی) میں اسے ''یادگار نالہ'' میں شامل کیا گیا (۲۷) جبکہ کالی داس گپتا رضا نے اسے ۱۸۵۶ء کے عہد کلام میں شامل کیا اور نیچے فٹ نوٹ میں لکھا ہے۔

''قادر نامہ از غالب پہلا ایڈیشن ۱۲۷۲ھ (۱۸۵۶ء) در مطبع سلطانی دہلی (۲۸)

امتیاز علی عرشی نے ''قادر نامہ'' کے حواشی میں با تفصیل لکھا ہے ''یہ مثنوی جو خالق باری کی طرز پر لکھی گئی ہے قادر نامے کے نام سے پہلے مطبع سلطانی دہلی ۱۲۷۲ھ (۱۸۵۶ء) میں اور پھر مجلس پریس دہلی میں کنھیا لال کے اہتمام سے ۲۲ محرم ۱۲۸۰ء (جولائی ۱۸۶۳ء) کو بھی چھپی تھی رضا لائبریری رامپور میں دوسرا ایڈیشن بالاصل اور پہلے ایڈیشن کی نقل مطبوعہ کراچی محفوظ ہے۔ مرزا صاحب کے اپنے کلام میں قادر نامے کا تذکرہ نہیں ملتا لیکن اس کے کلام غالب ہونے میں کسی طرح کا شبہ نہیں کیونکہ یہ کتاب ان کی زندگی میں ان کے نام سے دوبارہ شائع ہو چکی تھی

۔ علاوہ ازیں ہماری زبان ۱۸ اگست ۱۹۶۱ء میں حسب ذیل شعر شائع ہوئے ہیں

ختم شد عباس نامہ ، مرحبا — از کہ مہاے الہی رفعتا
غالب سحرالبیان جادو سخن — از کلام حضرت استاد من
من تتبع کردہ ام ، انے نور چشم — ہست براین ، نہج قادرنامہ نظم
ہر دو را انگار تنگ شہد و شیر — آن کلام و این کلام یا دگیر

یہ اشعار مولوی محمد عباس رفعت بھوپالی کے عباس نامے کے خاتمے کے ہیں جو غالب کے شاگرد تھے اس لیے ان کا قادر نامے کو غالب کی تالیف قرار دینا ہوائی بات نہیں ہوسکتی۔'' (۲۹)

امتیاز علی عرشی نے مزید تفصیل میں لکھا ''شوکت بھوپالی نے بھی انشائے نور چشم ۳۶ میں اسے غالب کی تصنیفات میں شمار کیا ہے امیر مینائی مرحوم بڑے ثقہ راوی اور غالب کے معاصر ہیں وہ ایک خط میں لکھتے ہیں کہ مرزا غالب مرحوم کا ''قادرنامہ'' میری نظر سے گزرا ہے (خطوط امیر: ۲۸۶) نیز انہوں نے انتخاب یادگار ۲۳۱ میں بھی اسے بذیل تالیفات غالب درج کیا ہے۔

مولوی عبدالحق مرحوم نے میرن صاحب پر ایک مقالہ رسالہ اردو (جولائی ۱۹۳۶) میں لکھا تھا۔ اس میں انہوں نے میرن صاحب کے حوالے سے لکھا ہے کہ مرزا صاحب نے یہ کتاب باقر علی خان اور حسین علی خاں کے لیے لکھی تھی۔'' (ذکر غالب ۲۱۵ طبع چہارم) (۳۰)

''قادر نامہ'' اپنے عہد میں بہت مقبول ہوا حافظ محمود شیرانی کی رائے میں ''قادرنامہ'' گزشتہ صدی میں بے حد مقبول تھا۔'' (۳۱)

''قادرنامہ'' کے نام سے متعلق ڈاکٹر جمیل جالبی نے وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے:

> ''اس کتاب کا نام قادر نامہ اس لیے رکھا کہ اس کتاب کا پہلا شعر لفظ 'قادر' سے شروع ہوتا ہے اور اس قسم کی نصابی کتابوں کو پہلے لفظ سے موسوم کرنے کی روایت قدیم سے چلی آتی ہے مثلاً مشہور و معروف 'خالق باری' کا پہلا مصرعہ 'خالق باری سرجن ہار' ہے 'رازق باری' کا پہلا مصرعہ 'رازق باری حق ہے جان' واحد باری کا پہلا مصرعہ 'واحد باری ایکو سائیں' ہے (۳۲)

کچھ عرصہ قبل تک ''قادر نامہ'' کے متعلق یہ خیال تھا کہ یہ غالب کی تصنیف نہیں غلام رسول مہر نے لکھا ''پبلشر کا دعویٰ ہے کہ یہ کتاب غالب کی تصنیف ہے لیکن مجھے اس میں کلام ہے (۳۳) لیکن ڈاکٹر جمیل جالبی نے غلام رسول مہر کی اس رائے سے اتفاق نہیں کیا وہ لکھتے ہیں:

> ''انہوں نے یہ رائے ۱۸۷۳ء کے چھپے ہوئے نسخے کے پیش نظر قائم کی تھی لیکن اب جب کہ اس کے دو مطبوعہ نسخے اور دریافت ہو چکے ہیں جو خود غالب کی زندگی میں شائع ہوئے تھے تو اس کے بعد شک و شبہ کی گنجائش نہیں رہتی ایک نسخہ ۱۲۷۲ھ کا ہے جس پر یہ عبارت درج ہے کہ ''قادر نامہ تصنیف کیا ہوا، نجم الدولہ مرزا اسداللہ خاں بہادر تخلص بہ غالب در مطبع سلطانی واقع

قلعہ مبارک ۱۲۷۲ھ میں چھپا۔" (۳۴)

تحسین سروری نے اسی نسخے کو مرتب کیا تھا اور لکھا تھا کہ "مذکورہ اصل نسخے کے علاوہ حال میں مجھے مجلہ عثمانیہ کی تیسری جلد کا شمارہ اول بابت جون ۱۹۲۹ء دستیاب ہوا جس میں ڈاکٹر سید سجاد حسین مرحوم کی مختصر سی تمہید کے ساتھ "قادر نامہ" شائع کیا گیا ڈاکٹر صاحب مرحوم کو بھی مطبع سلطانی والا نسخہ ملا تھا۔" (۳۵)

تحسین سروری نے سجاد حسین مرحوم کی تمہید بھی لکھی ہے کہ "اس مہینے میں پرانی کتابوں کا دہلی سے جو پارسل میرے نام موصول ہوا اس میں غالب کی ایک مطبوعہ نظم تھی اس کا نام "قادر نامہ" ہے۔ یہ نظم غدر کے بہت بعد تک دہلی سے لکھنؤ تک مشہور تھی چنانچہ عالی جناب نواب صدر یار جنگ بہادر سے جب اس کا تذکرہ آیا تو انہوں نے فرمایا کہ اس کو انہوں نے ایام طفلی میں پڑھا تھا۔ (۳۶)

ڈاکٹر جمیل جالبی نے "قادر نامہ" کی اشاعت سے متعلق اپنا خیال ظاہر کرتے ہوئے لکھا ہے

"۱۲۷۲ھ میں مطبع سلطانی قلعہ مبارک سے "قادر نامہ" کی اشاعت سے یہ خیال بھی آتا ہے کہ شاید غالب نے یہ کتاب شہزادوں کی تعلیم کے لیے لکھی تھی اگر غالب یہ کتاب اپنے متبنیٰ زین العابدین عارف کے بیٹوں باقر علی خاں اور حسین علی خان کی تعلیم کے لیے لکھتے تو اسے پریس میں چھپوانے کی ضرورت نہ پڑتی زیادہ سے زیادہ کاتب سے اس آٹھ صفحات کے رسالے کی دو نقلیں تیار کرا سکتے تھے تاکہ یہ دونوں بچے اسے استعمال اور یاد کر سکیں۔" (۳۷)

"قادر نامہ" غالب کی ایک اہم مثنوی ہے جسے دیوان غالب (نسخہ عرشی) دیوان غالب کامل اور اردو کلیات غالب (نسخہ اشرف) میں کلام غالب میں شمار کیا گیا لیکن اس کے کچھ اشعار میں اردو کلیات غالب (نسخہ اشرف) میں اختلاف نسخ موجود ہے مثلاً دیوان غالب (نسخہ عرشی) میں قادر نامہ کا چھٹا شعر یوں درج ہے

ہے (صلوٰۃ) اے مہرباں، اسم نماز
جس کے پڑھنے سے ہو راضی، بے نیاز (۳۸)

دیوان غالب کامل میں بھی شعر کی یہی صورت ہے لیکن اردو کلیات غالب (نسخہ اشرف) میں شعر اس طرح لکھا ہے

ہے (صلوٰۃ) ، اے مہرباں! اسم نماز
جس کے پڑھنے سے ہوا راضی بے نیاز (۳۹)

دیوان غالب (نسخہ عرشی) میں "قادر نامہ" کا آٹھواں شعر ملاحظہ ہو

(اسم) وہ ہے جس کو تم کہتے ہو نام
(کعبہ ، مکہ) وہ جو ہے (بیت الحرام) (۴۰)

دیوان غالب کامل میں بھی شعر کی یہی صورت ہے (۴۱) جبکہ اردو کلیات غالب (نسخہ اشرف) میں شعر یوں درج ہے

(اسم) وہ ہے جس کو تم کہتے ہو نام

(کعبہ، مکہ) جو کہ ہے بیت الحرام (۴۲)

دیوان غالب (نسخۂ عرشی) میں شعر نمبر ۷۹ دیکھیے

پست اور ستو کو کہتے ہیں (سویق)
(ژرف) اور گہرے کو کہتے ہیں (عمیق) (۴۳)

دیوان غالب کامل میں بھی شعر اسی صورت میں موجود ہے (۴۴) اردو کلیات غالب (نسخۂ اشرف میں یہی شعر ملاحظہ ہو

پست اور پسو کو کہتے ہیں (سویق)
(ژرف) اور گہرے کو کہتے ہیں عمیق (۴۵)

اس کے علاوہ کچھ املائی اغلاط بھی ''قادرنامہ'' میں موجود ہیں۔ اردو کلیات غالب (نسخۂ اشرف) میں ''قادرنامہ'' مثنوی میں دیگراں کو دیگواں، یزنہ کو بزنہ لکھا گیا ہے۔ (۴۶) اور مثنوی کا یہ شعر

علم سے ہی سے قدر ہے انسان کی
ہے وہی انسان جو جاہل نہیں (۴۷)

بھی درست نہیں شعر اپنی درست املا کے ساتھ دیوان غالب (نسخۂ عرشی) میں دیکھیے:

علم سے ہی قدر ہے انسان کی
ہے وہی انسان جو جاہل نہیں (۴۸)

مثنوی:

اے جہان آفریں، خدائے کریم
صانع ہفت چرخ و ہفت اقلیم

غالب کی یہ پانچویں اردو مثنوی دیوان غالب (نسخۂ عرشی) کے حصہ یادگار نالہ میں شامل ہے۔ (۴۹) حواشی میں امتیاز علی عرشی لکھتے ہیں: ''یہ مثنوی مرزا غالب کے مرتبہ اس بے نام اردو کتابچے کے دیباچے کے آخر میں ملتی ہے جو انھوں نے ہندوستان میں مقیم انگریزوں کو اردو سکھانے کے لیے اپنے منتخب رقعات اور اشعار پر مشتمل ترتیب دیا تھا۔ مرزا صاحب نے یہ کتابچہ جس زمانے میں میکلوڈ صاحب کی نذر کیا ہے اس زمانے میں وہ پنجاب کے فنانشل کمشنر تھے۔ تاریخ پنجاب مصنفہ دیبی پرشاد: ۱۹۷ سے معلوم ہوتا ہے کہ ۱۰ جنوری ۱۸۶۵ء کو منٹگمری نے پنجاب کی گورنری سے استعفا دیا، تو ان کی جگہ میکلوڈ صاحب کا تقرر کیا گیا لہٰذا اس کتابچے کو کم از کم ۱۸۶۴ء میں مرتب ہونا چاہیے۔ اس کی اصل ڈاکٹر عبدالستار صدیقی صاحب الہ آباد کے پاس محفوظ ہے وہ اپنے مکتوب بنام مالک رام صاحب مورخہ ۸ فروری ۱۹۵۴ء میں تحریر فرماتے ہیں:

''رقعات غالب (انتخاب) میرے پاس بہت مدت سے ہے جب وہ نسخہ میری ملک میں آیا تھا اسی دوران میں ایک صاحب نے اسے مستعار لے کر نقل کر لیا (چھوٹا سا تو رسالہ ہے) اور

چھوا ڈالا جو شخص میرے ہاتھ بیچ رہا تھا اس نے مجھے خبر کی میں نے باوجود اس سانحے کے اسے لے لیا بعد کو چھپا ہوا نسخہ دیکھا غارت کر کے چھوایا تھا پھر ایک شخص نے ان حضرت کی اجازت سے لاہور میں چھپوایا۔ صورت بہتر لیکن غلط جیسا دہ تھا ویسا ہے۔ اب میں خود چھپوانے کا ارادہ کر رہا ہوں۔'' نقوش، خطوط نمبر ۳: ۶۶، بابت اپریل۔مئی ۱۹۶۸ء''

امتیاز علی عرشی نے مزید وضاحت کرتے ہوئے بتایا ہے کہ

''ڈاکٹر صاحب کا اشارہ محمد عبدالرزاق حیدر آبادی متوفی ۱۵ دسمبر ۱۹۶۷ء کی طرف ہے جنہوں نے اس کتابچے کو انتخاب غالب کے نام سے ۱۳۴۵ھ میں حیدر آباد سے شائع کیا تھا یہ معلوم نہ ہو سکا کہ یہ کتابچہ مرزا غالب کی حیات میں بھی چھپا تھا یا نہیں لیکن مرزا صاحب نے اس قسم کا ایک کتابچہ فارسی سکھانے کے لیے بھی نکات و رقعات' کے نام سے مرتب کیا تھا اور وہ فروری ۱۸۶۷ء میں مطبع سراجی دہلی میں چھپ کر شائع ہوا تھا اس کے پیش نظر بعید نہیں کہ یہ اردو کتابچہ بھی ان کی زندگی میں چھپ چکا ہو۔ بہر حال چند درسی کتابوں کی ترتیب پر انہیں دربار گورنری میں مورد تحسین قرار دیا گیا تھا۔'' (۵۰)

اردو کلیات غالب (نسخۂ اشرف) میں اس کا عنوان ''دعائیہ۔ مسٹر مکلوڈ گورنر پنجاب کے بارے میں'' ہے (۵۱) جو مثنوی کے موضوع کے مطابق انتہائی مناسب عنوان ہے مثنوی کے تین اشعار میں غالب نے مسٹر مکلوڈ کو پر اثر انداز میں دعا دی ہے اور آخری شعر میں غالب پر مہربان رہنے کی تمنا کا اظہار بھی کیا ہے۔

غالب کی یہ اردو مثنویاں بیانیہ شاعری میں اس لحاظ سے اہمیت رکھتی ہیں کہ اس میں غالب کے عہد کے نقوش کہیں دھندلے اور کہیں واضح طور پر موجود ہیں۔ غالب کے اس قلیل اور محدود سرمائے کا موضوع پتنگ بازی ہو یا صفت انبہ، بیچ گنج کا منظوم اشتہار ہو یا قادر نامہ یا پھر مسٹر مکلوڈ گورنر پنجاب کے بارے میں۔ غالب نے ان اردو مثنویوں میں روایتی انداز کے برعکس انتہائی مختصر انداز میں اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ اپنے عہد میں وقت اور حالات کے پیش نظر کہی گئی ان مثنویوں میں غالب نے کہیں سادہ اسلوب کو اپنایا اور کہیں فارسی الفاظ و تراکیب کے استعمال سے اشعار کو حسن بخشا۔ کلام غالب کی ترتیب و تدوین کرتے وقت کسی بڑے مدون نے ان مثنویوں کو نظر انداز نہیں کیا۔ جناب امتیاز علی عرشی اور کالی داس گپتا رضا کے بعد ڈاکٹر محمد خاں اشرف نے اردو کلیات غالب کی ترتیب و تدوین میں ان مثنویوں کو باقاعدہ عنوانات کے ساتھ شامل کلیات کیا ہے۔ غالب جیسے عظیم شاعر کے کلام کی تفہیم میں ان مثنویوں کا مطالعہ اس کی معنویت میں اضافے کا سبب ہے۔

حواشی:

۱۔ نجم الغنی رامپوری، مولوی: بحر الفصاحت، مرتب: قدرت نقوی، سید، لاہور، مجلس ترقی ادب، طبع اول جون ۱۹۹۹ء، ص ۲۰۵

۲۔ حالی، مولانا الطاف حسین: مقدمہ شعر و شاعری، لاہور، خزینہ علم وادب ۲۰۰۱ء، ص ۱۵۷

۳۔ ایضاً، ص ۱۵۸

۴۔ غالب، مرزا اسد اللہ خاں: دیوان غالب (نسخہ عرشی) مرتب: امتیاز علی خاں عرشی، لاہور، مجلس ترقی ادب، اشاعت اول جون ۱۹۹۲ء، ص ۳۶۲

۵۔ خطوط غالب: مرتب غلام رسول مہر، لاہور، شیخ غلام علی اینڈ سنز بار پنجم، ۱۹۸۲ء، ص ۲۰۲

۶۔ اردو کلیات غالب (نسخہ اشرف) مرتبین: ڈاکٹر محمد خاں اشرف، ڈاکٹر عظمت رباب لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز ۲۰۱۲ء، ص ۳۳۷

۷۔ دیوان غالب کامل: مرتب، کالی داس گپتا رضا، کراچی، انجمن ترقی اردو، پاکستان، طبع چہارم ۲۰۱۲ء، ص ۱۳۱

۸۔ دیوان غالب (نسخہ عرشی)، ص ۳۶۲

۹۔ دیوان غالب کامل، ص ۱۳۱

۱۰۔ اردو کلیات غالب (نسخہ اشرف) ص ۳۳۷

۱۱۔ دیوان غالب کامل (تاریخی ترتیب کے ساتھ) ص ۶۳

۱۲۔ ایضاً، ص ۶۰

۱۳۔ ایضاً، ص ۶۱

۱۴۔ ایضاً، ص ۶۳

۱۵۔ حالی، الطاف حسین: یادگار غالب، کانپور، نامی پریس ۱۸۹۷ء، ص ۱۰۷

۱۶۔ دیوان غالب (نسخہ عرشی)، ص ۱۴۶

۱۷۔ دیوان غالب (عکسی) کانپور، مطبع نظامی ۱۸۶۲ء، ص ۹۲

۱۸۔ دیوان غالب: مرقع چغتائی، لاہور، ایوان اشاعت، س، ن، ص ۱۹۷

۱۹۔ دیوان غالب کامل (تاریخی ترتیب کے ساتھ) ص ۳۷۷

۲۰۔ اردو کلیات غالب (نسخہ اشرف) ص ۳۴۴

۲۱۔ دیوان غالب: مرتب حامد علی خان، لاہور، الفیصل اردو بازار جنوری ۲۰۰۷ء، ص ۲۱۵

۲۲۔ دیوان غالب (نسخہ عرشی)، ص ۱۴۷

۲۳۔ ایضاً، ص ۳۶۳

۲۴۔ ایضاً، ص ۳۶۴

۲۵۔ دیوان غالب کامل (تاریخی ترتیب کے ساتھ) ص ۳۳۴

۲۶۔ اردو کلیات غالب (نسخہ اشرف)، ص ۳۳۵
۲۷۔ دیوانِ غالب (نسخہ عرشی)، ص ۳۶۶
۲۸۔ دیوانِ غالب کامل: ص ۳۸۲
۲۹۔ دیوانِ غالب (نسخہ عرشی)، ص ۳۶۶، ۳۶۷
۳۰۔ ایضاً، ص ۳۶۷
۳۱۔ شیرانی، حافظ محمود. مقالات حافظ محمود شیرانی: لاہور، مجلس ترقی ادب جلد ہشتم ۱۹۸۵ء، ص ۸۰
۳۲۔ جالبی، ڈاکٹر جمیل: تاریخ ادب اردو، جلد چہارم، لاہور، مجلس ترقی ادب، اشاعت اول، فروری ۲۰۱۲ء، ص ۱۰۱
۳۳۔ غلام رسول مہر: غالب: لاہور، شیخ مبارک علی، طبع چہارم، ص ۳۸۲، ۳۸۳
۳۴۔ جالبی، ڈاکٹر جمیل: تاریخ ادب اردو، جلد چہارم، لاہور، مجلس ترقی ادب، اشاعت اول، فروری ۲۰۱۲ء، ص ۱۰۱
۳۵۔ غالب، مرزا اسد اللہ خاں: قادر نامہ غالب: مرتب تحسین سروری کراچی مکتبہ نیا راہی ۱۹۵۹ء، ص ۱۲، ۱۳
۳۶۔ ایضاً ص ۱۳، ۱۴
۳۷۔ جالبی، ڈاکٹر جمیل: تاریخ ادب اردو، جلد چہارم، ص ۱۰۱
۳۸۔ دیوانِ غالب (نسخہ عرشی) ص ۳۶۷
۳۹۔ اردو کلیات غالب (نسخہ اشرف) ص ۳۳۸
۴۰۔ دیوانِ غالب (نسخہ عرشی)، ص ۳۶۷
۴۱۔ دیوانِ غالب کامل: ص ۳۸۲
۴۲۔ اردو کلیات غالب (نسخہ اشرف)، ص ۳۳۸
۴۳۔ دیوانِ غالب (نسخہ عرشی) ص ۳۷۱
۴۴۔ دیوانِ غالب کامل: ص ۳۸۵
۴۵۔ اردو کلیات غالب (نسخہ اشرف) ص ۳۴۱
۴۶۔ ایضاً، ص ۳۳۹، ۳۴۲
۴۷۔ ایضاً، ص ۳۴۳
۴۸۔ دیوانِ غالب (نسخہ عرشی)، ص ۳۷۴
۴۹۔ ایضاً
۵۰۔ ایضاً، ص ۳۷۴، ۳۷۵
۵۱۔ اردو کلیات غالب (نسخہ اشرف)، ص ۳۴۷

ادب، معاشرہ اور وحدتِ فکر

ڈاکٹر منور ہاشمی

Abstract:

The dream of reconstruction of society can not be fruitful until and unless there starts intellectual unity of society. It is the primary duty of literature. If we review our history, we'll come to this pleasant conclusion that mega change in society through literature rests on matchless contribution of mystics/ Sufias in literature. This is the literature which accommodates no geographical boundaries, territories or countries. This communicates single message of love harmony and patience which panes its way to hearts and eventually it perpetuates in hearts permanently and continues its voyage from hearts to hearts. Our sufi- poets, aparts from their language and geographical attachments entrusted inspiration and intuition through their mystical- poetry. As a result, it gave birth to intellectual unity. Shah Abdul Latif Bhatai, Mian Muhammad Bukhsh, Khawaja Ghulam Farid, Rehman Baba, Jam Virk, Noor-ud-Din Wali and so to say all spiritual protagonists and mystical poets kept on playing their positive role in this regard.

In addition to their mission, Allama Muhammad Iqbal contributed a great deal of share for this intellectual unity and as a result he brought forth a lively change in the minds and hearts of Muslim Society. Contemporary poet and scholar/ author is also busy in contributing holy - share/ service according to his mental faculties.

Society falls victim to any chronic national issue or natural calamity, our literature comes forward to play its due role for national and intellectual unity. A new thinking is emerged as result of this intellectual

unity. It brings forth positive changes in society. In this context, as much efforts have never been rendered as are required by modern scenario. In short, the reconstruction of society and emergence of intellectual unity are the fundamental duties of literature.

آج کے دور میں ادب تو وسیع پیمانے پر تخلیق ہو رہا ہے مگر اس کا ابلاغ خاطر خواہ طریقے سے ہوتا ہوا دکھائی نہیں دیتا۔ گویا آج کا بڑا مسئلہ ابلاغ ادب ہے۔ ذرائع ابلاغ ادب کی رسائی مختلف سطحوں پر کرتے ہیں مگر کیا یہ رسائی ذہنوں اور دلوں تک ہو رہی ہے۔ اگر ایسا نہیں ہے تو اس کی وجوہات کا جائزہ لینا چاہیے۔ اصل میں ابلاغ ادب کے حوالے سے چار اقسام کے نظریات پائے جاتے ہیں۔ ایک نظریہ یہ ہے کہ ادب کو پورے معاشرے کے ذہن وفکر تک پہنچنا چاہیے۔ دوسرا یہ کہ اس کی رسائی محض پڑھے لکھے افراد تک کافی ہے۔ تیسرا نظریہ کہتا ہے کہ ادب کا ابلاغ صرف اہل ادب تک ہونا چاہیے جب کہ چوتھا نظریہ اس سے بھی زیادہ محدود ہے اور اس نظریے کو زیر عمل لانے والے ادیب کا خیال یہ ہے کہ ادب اس کا ذاتی مسئلہ ہے۔ یعنی ایک شاعر یا نثر نگار کی تخلیق خود اس کی ذات کے لیے ہے، اس کے ذہنی وقلبی سکون اور باطنی تسکین کی غرض سے ہے۔ وہ جو کچھ لکھتا ہے اپنے لیے لکھتا ہے۔ کوئی اس سے متاثر ہو یا نہ ہو، کوئی اسے پسند کرے یا نہ کرے، اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔ ابلاغ ادب سے متعلق ان نظریات کا جائزہ لیا جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ پہلے نظریے سے تعلق رکھنے والا ادب چونکہ وسیع ابلاغ کا تقاضا کرتا ہے۔ اس لیے لازمی طور پر وہ پورے معاشرے کے لیے تخلیق پاتا ہے اور چونکہ وہ پورے معاشرے کے لیے ہے اسی وجہ سے اسے وسیع ابلاغ کی بھی ضرورت ہے۔ جبکہ چوتھے نظریے کا حامل ادب جو کہ محض تخلیق کار کی ذات تک محدود ہے اس لیے اسے خارجی ابلاغ کی قطعاً ضرورت نہیں اور وہ ادب اپنے مقصد کے اعتبار سے کوئی بڑا کارنامہ انجام دینے کے حق میں بھی نہیں ہے۔ جو ادب صرف پڑھے لکھے افراد کے لیے یا محض ادیبوں کی توجہ کے لیے تخلیق ہو رہا ہے اسے بھی محدود ابلاغ کی ضرورت ہوتی ہے۔ وہ محدود ابلاغ چند مجلات اور کتابوں میں اشاعت پذیر ہونے سے حاصل ہو جاتا ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ ابلاغِ ادب کا کون سا نظریہ زیادہ اہمیت کا حامل ہے۔ اس کے لیے کس قسم کے ادب کی ضرورت ہے اور اس کے مقاصدِ تخلیق کا حصول کیسے ممکن ہے۔ میرے خیال میں اس قسم کے ادب کی تخلیق کا واحد مقصد معاشرے میں فکری وحدت کا فروغ ہے جس کے ذریعے ایک معاشرے کو پاکیزہ، نظریاتی اور مستحکم معاشرہ بنایا جا سکتا ہے۔ اور معاشرے میں فکری وحدت کا فروغ ایسے ادب سے ممکن ہے۔ جو اپنے اندر بھی فکری وحدت رکھتا ہو۔ جس معاشرے میں ادب اور ادیب مختلف گروہوں میں تقسیم ہو وہاں ایسا ادب تخلیق پائے گا جو معاشرے کے اذہان کو تقسیم کرنے کا باعث بنے گا۔ سوچ کو کوئی ایک زاویہ دینے کے بجائے مختلف زاویوں میں تقسیم کر دے گا۔ ذہنی وفکری توڑ پھوڑ کا ذریعہ بنے گا اور یقیناً ایسا ادب معاشرے کے لیے زہر قاتل بن جائے گا۔ تو گویا معاشرے کی تقسیم کو روکنے کے لیے ادب اور ادیب کے اندر فکری وحدت کی ضرورت ہے۔ یہ فکری

وحدت صرف اس صورت میں پیدا ہوسکتی ہے جب ادب کسی ایک نظریے پر استوار ہو۔ جہاں تک ایک ادیب کے ذہن کا تعلق ہے وہ تخریب کی طرف مائل نہیں ہوتا۔ وہ تعمیر چاہتا ہے اور اس کے لیے مختلف نظریات کی تقلید بھی کرتا ہے۔ بقول ڈاکٹر جمیل جالبی:

> ''ادیب کے مزاج میں تو ہمیشہ اس کا ملک، اس کے لوگ اور ان کی محبت کا اتھاہ جذبہ غیر شعوری طور پر موجود رہتا ہے۔ اس کے احساسات اور خیالات کا عمل اور ردِّ عمل اسی معاشرے کے اندر رہ کر پیدا ہوتا ہے جس پر وہ اپنی تخلیق کی بنیاد رکھتا ہے''۔ (۱)

ڈاکٹر جمیل جالبی غیر شعوری طور پر موجود رہنے والے جس جذبے کی بات کر رہے ہیں اسے شعور کے دائرے میں داخل کر کے ایک مربوط نظام کے تحت معاشرے میں لاگو کرنا ادب یا ادیب کا فریضہ منصبی ہے۔ یہ جذبہ جب پورے معاشرے میں پھیل کر ہر فرد کا مسئلہ بن جائے گا تو فکر میں یک رنگی پیدا ہو جائے گی۔ اصل بات یہ ہے کہ معاشرہ بنانے سے نہیں بنتا۔ تہذیب اور ثقافت بیرونی عناصر کے اثر انداز ہونے سے وجود پذیر ہوتی ہے جبکہ معاشرہ ان متحرک اجزا سے تشکیل پاتا ہے جو اس کے اپنے اندر مخصوص مقاصد اور مسائل کی شکل میں ہوتے ہیں۔ ان مقاصد اور مسائل سے تعلق رکھنے والا کوئی جذبہ ہی ان اجزا کو متحرک رکھتا ہے۔ گویا کوئی ایسا جذبہ جو سب کی زندگیوں کے لیے اشتراکِ احساس کا وجہ رکھتا ہو وہ تمام عوامل پر اثر انداز ہو کر غالب آ جاتا ہے۔ پروفیسر احمد علی کے الفاظ میں اس نکتے کی وضاحت دیکھیے:

> ''ایک متحرک جذبہ جو اندرونی اور بیرونی قوتوں اور زندگی کے حقائق کا ایک دوسرے پر اس طرح متبادل اثر قائم کرے کہ وقت و زمانہ، احساس کائنات اور حیات وممات انسانیہ ایک ہو جائیں اور وہ تعمیری توانائیاں حرکت میں آ جائیں جن سے افراد کے شعور میں ایک ہی لگن، ایک ہی تجسس اور ایک ہی فکر سما جائے۔ یہی وہ خمیر ہے جو معاشرے کے افراد کو آٹے کے بکھرے ہوئے ذرات کی طرح ایک ہی پیڑے میں گوندھ دیتا ہے۔ غیر شخصی نقطۂ نظر سے یہ سب کو ایک ہی سمت میں مائل کر کے ان کو بیرونی مظاہر سے منسلک کر دیتا ہے اور شخصی سطح پر ان کے اندرونی اور ذہنی پوشیدہ تجربات واحساسات کا جزو بن جاتا ہے''۔ (۲)

اس طرح معاشرے میں ایک ایسا جذبہ پیدا ہوتا ہے جو وحدتِ فکر کی بنیاد بنتا ہے۔ ہمارے معاشرے میں اس بنیاد کی فراہمی کس حد تک رہی ہے۔ اس حوالے سے یہ ایک اہم سوال ہے۔ برصغیر میں تخلیق ہونے والا ادب اس سلسلے میں کیا کردار ادا کر رہا ہے اور پھر پاکستان کے اندر ادب نے کیا کردار ادا کیا ہے۔ یہ اسی سوال کے ضمنی نکات ہیں۔ ہمیں یہ تسلیم کرنا ہوگا کہ اردو ادب اکبر اور سرسید کی تحریک سے پہلے اس ضمن میں کوئی کردار ادا نہیں کرسکا بلکہ سرسید، حالی، شبلی، نذیر احمد اور آزاد نے اصلاحِ معاشرہ کے لیے شعر و ادب کے استعمال کی بنیاد رکھی۔ یہ وہ موڑ تھا جہاں اردو ادب نے نثر اور نظم دونوں صورتوں میں ایک نئے معاشرے کی تشکیل کے لیے نئی بنیادیں فراہم کیں۔ سرسید کی تحریک کے زیرِ اثر تخلیق پانے والے ادب کے لیے ابلاغ کا ذریعہ سرسید کا رسالہ ''تہذیب الاخلاق'' تھا۔ بقول

ڈاکٹر سلیم اختر:

''اس پر آشوب عہد میں جب مسلم آبادی کا کثیر حصہ احساسِ شکست کی بنا پر دروں بینی، انفعالیت اور قومی سطح پر احساس کمتری کا شکار تھا تو معاشرہ گدلے پانی کے جوہڑ ایسی صورت اختیار کر گیا۔ سرسید تحریک اس گدلے پانی کے لیے ایسا پتھر ثابت ہوئی جس سے لہروں کے بننے والے دائرے پھیلتے ہی گئے (۳)

اس دور میں تخلیق ہونے والے ادب نے خاصی حد تک مسلم معاشرے میں فکری وحدت کو فروغ دینے کی کوشش کی۔ تاہم سرسید تحریک کی مخالفت بھی بہت شدت سے ہوئی جس کی وجہ سے تحریک کے تحت سامنے آنے والے ادب کے اثرات خاطر خواہ حد تک مرتب نہ ہوسکے اور قوم حمایت اور مخالفت دو طبقوں میں تقسیم رہی۔ اس تقسیم سے غیر ملکی آقاؤں نے پورا پورا فائدہ اٹھایا۔ تاہم اس ادبی تحریک کی وجہ سے اس امر کا ادراک واضح طور پر ہوگیا کہ ادب کے ذریعے بھی کوئی انقلاب آسکتا ہے اور پھر یہ انقلاب علامہ اقبال کی فکری تحریک نے برپا کر کے دکھا دیا۔ اقبال نے اپنے شعر کی طاقت سے معاشرے کو یکسر تبدیل کر کے رکھ دیا۔ برصغیر کے مسلمانوں کی اجتماعی سوچ میں تبدیلی آئی۔ حیرت انگیز طور پر تمام اذہان ایک ہی رُخ پر سوچنے لگے اور یوں ایک فکری وحدت نے ایک متحدہ قوم کی تشکیل کی۔ یہ ایک نئی قوم تھی جس نے ایک نئے ملک کا حصول ممکن بنایا۔ ڈاکٹر محمد ریاض کے الفاظ میں:

''اقبال کا مخاطب مسلمان معاشرہ غلامی اور پسماندگی کے علاوہ افتراق اور پراگندگی کا شکار تھا۔ وہ جانتے تھے کہ جب تک مسلمان متحد و متفق نہ ہوں گے وہ کچھ بھی نہیں کر سکتے۔ اسی خاطر انہوں نے اتحاد و یگانگت کے درس کو نہایت تنوع اور بصیرت کے ساتھ پیش کیا'' (۴)

اقبال اپنے فلسفۂ خودی کی بدولت امام فلسفہ کے منصب پر سرفراز ہوئے۔ وہ اسی فلسفہ کے ذریعے ہندوستان کی ملت اسلامیہ کو ایک طاقتور اور خودشناس قوم بنانا چاہتے تھے وہ اپنے اس مقصد میں کامیاب رہے اور خودی کا درس ملت کے لیے فکری وحدت کا موجب بنا۔ بقول ڈاکٹر سلیم اختر:

''وہ اپنی ذات میں ایک انجمن اور اپنے کلام میں ایک دبستان فکر رکھتے تھے۔ ایک ایسا فکر جس میں تنوع کی ہمہ گیری کے ساتھ ساتھ تخیل کی بلندی اور نظر کی گہرائی بھی ملتی ہے۔ اقبال نے پرانی روایات اور کہنہ اقدار کے خلاف جنگ بھی کی اور مستقبل کے خواب بھی دیکھے۔ حال مست لوگوں کو جھنجوڑا اور ماضی کی تابنا کی سے کسب نور کی ہدایت بھی کی''۔ (۵)

اقبال کی شاعری بلاشبہ صور اسرافیل ثابت ہوئی اور مسلم امہ گراں خوابی سے بیدار ہو کر منزل مقصود کے حصول میں کامیاب ہوئی۔ اقبال نے خودی کے علاوہ بھی بہت سے انقلابی تصورات پیش کیے جن میں تصور شاہین، تصور مرد مومن، تصور حرکت، تصور اجتہاد وغیرہ شامل ہیں۔ ان تمام تصورات کا مقصد ایک بہت بڑی معاشرتی تبدیلی تھا۔ نوجوان نسل کو خصوصی طور پر انہوں نے مخاطب کر کے تبدیلی کے لیے آمادہ کیا:

دیارِ عشق میں اپنا مقام پیدا کر
نیا زمانہ نئے صبح و شام پیدا کر (۶)

جیسا کہ میں پہلے بیان کر چکا ہوں معاشرے میں فکری وحدت پیدا کرنے کے لیے سرسید تحریک اور اکبر سے پہلے کوئی ادبی کوشش نظر نہیں آتی۔ اس حوالے سے یہ وضاحت بہرحال ضروری ہے کہ فکری وحدت کو وسیع پیمانے پر فروغ صوفیائے کرام کی تحریروں سے بھی ہوا۔ یہ سلسلہ اردو زبان کے آغاز سے تاحال جاری ہے۔ زمانہ قدیم میں صوفیا کی تحریریں عموماً عربی اور فارسی میں ملتی ہیں جن کے اردو تراجم دستیاب ہیں۔ اردو کے علاوہ پاکستان کی دیگر زبانوں کے صوفی شعرا نے اس سلسلے میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ پنجابی، سندھی، پشتو، بلوچی، براہوئی، ہندکو، سرائیکی، کشمیری اور دیگر علاقائی زبانوں میں تخلیق پانے والا ادب بہت سے باہمی اشتراکات کا حامل ہے۔ تمام صوفی شعراء کے کلام کا مرکزی نقطہ محبت ہے۔ یعنی انسانوں کی آپس میں محبت اور ان کی دیگر مخلوقات سے محبت۔ یہی وہ نقطہ ہے جو تمام انسانوں کو یگانگت عطا کرتا ہے۔ اس سے یکرنگی اور یک فکری جنم لیتی ہے۔ آج شاہ عبداللطیف بھٹائی، سچل سرمست، بلھے شاہ، میاں محمد بخش، رحمان بابا، خوش حال خان خٹک، سلطان باہو، جام درک، للہہ عارفہ، نورالدین ولی، خواجہ غلام فرید اور وارث شاہ اہل اردو کے لیے اجنبی نہیں ہیں کیونکہ ان کے کلام کے اردو تراجم ہر جگہ پہنچ چکے ہیں اور ان سے استفادے کا رجحان بھی عام ہو چکا ہے۔ علاقائی زبانوں میں صوفیا کے کلام کے علاوہ آج جو ادب تخلیق ہو رہا ہے وہ بھی اس بات کا ثبوت ہے کہ ہمارے ادب میں اور ہماری معاشرت میں افکار کی یکسانیت کے ذریعے ترقی کے امکانات ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ ملک و قوم کو وحدت کو جب بھی کوئی خطرہ لاحق ہوا تو اردو شاعری کے ساتھ ساتھ علاقائی زبانوں کی شاعری میں اتحاد و یکجہتی کے یکساں جذبات کا اظہار کیا گیا۔ یہ سلسلہ کہیں ختم نہیں ہوا۔ بقول ڈاکٹر طاہرہ نیر:

> ''قومی و وطنی احساس کی یکسانیت کے علاوہ اردو اور علاقائی ادب کے دیگر روابط میں بھی اضافہ ہوا ہے۔ نئی شعری و ادبی روایات پروان چڑھی ہیں۔ باہم اصناف ادب کا تبادلہ ہوا ہے اور لسانی ارتباط بھی بڑھا ہے۔ اس سلسلے میں علاقائی ادب کے اردو تراجم نے اہم حصہ لیا ہے۔ ان ترجموں کے ذریعے نہ صرف فکری و ادبی مماثلت کے قیمتی جوہر سامنے آئے ہیں بلکہ ایک دوسرے کے نقطۂ نظر کی تفہیم میں بھی بے حد مدد ملی ہے''۔ (۷)

فکری و ادبی مماثلت سے مراد ہی ادب کے ذریعے فکری وحدت ہے جبکہ ایک دوسرے کے نقطۂ نظر کی تفہیم بھی فکری وحدت کی طرف ہی رہنمائی کرتی ہے۔ لہٰذا ہمیں دیکھنا یہ ہے کہ اس فکری وحدت کے فروغ میں ہمارا ادب اور ادیب اپنے کردار کو مزید مؤثر کیسے بنا سکتا ہے۔ پہلی بات تو اس سلسلے میں یہ ہے کہ اسے اپنی اس ذمہ داری کو کماحقہٗ ادراک ہو۔ اسے معلوم ہو کہ واقعی یہ اس کی اپنی ذمہ داری ہے۔ معاشرے کو نئی قدروں پر استوار کرنا اور معاشرے کے تمام افراد میں وحدتِ فکر پیدا کرنا چونکہ اس کی ذمہ داری ہے تو پھر اسے علامہ محمد اقبال کے دکھائے ہوئے راستے پر چلنا ہوگا اور ان صوفیائے عظام کے رنگ کو اپنانا ہوگا جو محبت کا لافانی درس دیتے رہے۔ سب شاعروں، افسانہ

نگاروں، ڈرامہ نویسوں، انشائیہ نگاروں اور کالم نویسوں کی سوچ ایک ہوگی تو معاشرے کے تمام افراد کی سوچ بھی یکساں ہو جائے گی۔ اس حوالے سے جسٹس سجاد احمد جان کے ایک صدارتی خطبے سے اقتباس پیش کرنا مناسب ہوگا:

> ''ادیبوں اور مصنفوں کا یہ فرض ہے کہ قوم کی معاشرتی زندگی کا تجزیہ کر کے ان امور پر روشنی ڈالیں جو ہماری قومی ترقی میں حائل ہیں تا کہ ان غلطیوں اور فروگزاشتوں کا ازالہ ممکن ہو اور مصنفین آئندہ نسلوں کے لیے اخوت، حب وطن اور قومیت کے جذبات کی تصویر چھوڑ جائیں۔ ادیب کو معاشرے میں جو خصوصی حیثیت حاصل ہے اس کا تقاضا ہے کہ وہ اپنے وطن کے استقلال اور استحکام کی جدوجہد میں بھرپور حصہ لے۔ پاکستان کی ثقافتی متاع کو فروغ دے۔ حب وطن کے تقاضے پورے کرنے میں اہل قلم کو کسی سے پیچھے نہیں رہنا چاہیے۔(۸)

حوالہ جات:

۱۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، مضمون ادب اور حب الوطنی مشمولہ ہم قلم کراچی، اگست ۱۹۶۰ء، ص ۱۵۔

۲۔ احمد علی، پروفیسر، صدارتی خطبہ مشمولہ مقالات کل پاکستان اہل قلم کانفرنس، اکادمی ادبیات پاکستان ۱۹۸۱ء، ص ۴۰۲۔

۳۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ (۲۷ ویں اشاعت)، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور ۲۰۰۵ء، ص ۳۲۹۔

۴۔ محمد ریاض، ڈاکٹر، مضمون اقبال اور معاشرے کی تعمیر نو، اقبال ریویو جولائی ۱۹۷۴ء، اقبال اکادمی کراچی، ص ۶۵۔

۵۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ (۲۷ ویں اشاعت،) سنگ میل پبلی کیشنز لاہور ۲۰۰۵ء، ص ۴۲۷۔

۶۔ اقبال، علامہ محمد، کلیات اقبال، مکتبہ جمال لاہور ۲۰۰۲ء، ص ۷۸۱۔

۷۔ طاہرہ نیر، ڈاکٹر، اردو شاعری میں پاکستانی قومیت کا اظہار، انجمن ترقی اردو کراچی ۱۹۹۹ء، ص ۴۴۷۔

۸۔ سجاد احمد جان، جسٹس (ر)، خطبہ صدارت اجلاس رائٹرز گلڈ ۱۹۶۲ء، مطبوعہ ہم قلم کراچی، فروری ۱۹۶۳ء، ص ۱۰۔

ڈاکٹر سلیم اختر اور تہذیب و ثقافت کے مباحث

ڈاکٹر نبیل احمد

Abstract:

After the creation of Pakistan, the Urdu literary critics who penned down the identity of Pakistan and tried to establish Pakistani culture in their writings, one cannot ignore the works of Dr. Saleem Akhter a renowned researcher, fiction writer and a critic of various aspects. His book entitled 'literature and culture' reflects his profound view point on the subject of culture, civilization and their relation with nationhood and state entity. He is of the view that like nationality, the culture of a nation springs from the identity of that nation that is why it reflects the aspirations and wishes of the people comprising the nation. The people who want to establish their identity and who feel proud of their country, have to constitute their culture. Unfortunately in Pakistan racialism, provincial prejudices, territorial narrow-mindedness hatred and biases have been prevailing, which should be set aside. In America people have mixed various cultures (local cultures) into one national culture, following this example people of Pakistan can also merge their local cultures into a single and sound national culture. Dr. Saleem Akhter also draws the attention of the readers towards the role of political supremacy in the development of culture. The political power in a country has a strong impact on the culture of the nation, the slave nations are bound to follow the footsteps of their strong rules. This is alarming especially when some nations remain in the intellectual and mental slavery of the colonial administrators, even after the independence. Preserving the culture means setting free the soul and spirit of one's nationhood. Globalization and political interference of America have tried to attack the

concept of federation of the third world countries on one hand and the fast changing world scenario has shaken the purity of cultures of the poor nation. In these circumstances, Pakistan has to struggle hard for the life and soul of its culture and the creative artists and writers should strike for the preservation of their nationhood and cultural identity.

ڈاکٹر سلیم اختر 11 مارچ 1934ء کو پیدا ہوئے۔ ان کا شمار اُردو زبان و ادب کی ممتاز ترین شخصیات میں ہوتا ہے۔ وہ متعدد جہات کے حامل نقاد، محقق اور فکشن رائٹر ہیں۔ اُردو میں نفسیاتی نقاد کے طور سے ان کی ایک مخصوص و منفرد پہچان ہے۔ اُنھوں نے متعدد تنقیدی تصانیف حوالۂ قلم کی ہیں۔ ان کی باکمال تخلیقی و تنقیدی شخصیت کا ایک کمال یہ بھی ہے کہ انھوں نے تہذیب و ثقافت کی صورت حال کا بالغ نظری اور عمق کے ساتھ تجزیہ کیا ہے۔ ان کی ناقدانہ بصیرت میں عمیق نظری اس لیے بھی دیکھنے کو ملتی ہے کہ چوں کہ انھوں نے دنیا کے متعدد ممالک کے اسفار کیے اور وہاں کی تہذیبی و ثقافتی صورت حال اور معاشرتی زندگی کو نہایت گہرائی اور گیرائی سے اپنی بصیرت کا حصہ بنایا ہے۔ وہ مظاہر کے بطن میں اترنے کا ملکہ اس لیے بھی رکھتے ہیں کہ وہ نہایت وسیع المطالعہ محقق و نقاد اور تخلیق کار ہیں۔ وہ اشیا و مظاہر کا نہایت عمدگی سے نفسیاتی تجزیہ کرتے ہیں۔ انھوں نے امریکہ، ڈنمارک، ماریشس، دوبئی، قطر، چین اور ہندوستان جیسے ممالک کے اسفار کیے اور وہاں کی تہذیبی و ثقافتی اور معاشرتی زندگی کو جس قدر قریب سے دیکھا ہے۔ اس کا اندازہ ان کی متعدد عالمانہ تحریروں سے لگایا جاسکتا ہے۔ ان کے افسانوی ادب سے بھی ان کی عالمانہ شخصیت کی جھلک دیکھنے کو ملتی ہے۔ وہ اوق سے اوق مسائل کو نہایت سہولت کے ساتھ اپنی تحریروں میں پیش کرتے ہیں۔ ان کی خاص طور سے ایک عطا یہ بھی ہے کہ انھوں نے اُردو دنیا کو نفسیاتی تنقید کی فہم عطا کرنے کے لیے نہایت عام فہم پیرائے میں متعدد مضامین اور کتب حوالۂ قلم کیں۔

ان کی متعدد جہات میں سے نفسیاتی نقاد، ممتاز ماہر لسانیات کے ساتھ ساتھ ماہر اقبالیات کی بھی ہے۔ ان کی تحریروں اور اُسلوب کا خاص وصف یہ بھی ہے کہ ان کے تخلیقی ذہن میں ذکاوت کا پہلو خاص طور سے توجہ طلب ہے۔ وہ تہذیب و ثقافت جیسے اوق اور پیچیدہ مباحث پر لکھتے ہوئے اپنی تحریروں کو بوجھل یا ثقیل نہیں ہونے دیتے بلکہ وہاں بھی ان کے اُسلوب میں سبک روی اور ذکاوت کا پہلو ان کی تحریر کو دلکش اور جاذب نظر بناتا ہے۔ وہ نہایت عام فہم پیرائے میں پیچیدہ سے پیچیدہ مباحث کو آسان بنا کر پیش کرنے کا ملکہ رکھتے ہیں۔ تہذیب و ثقافت کے مباحث میں جہاں بہت سی پیچیدگیاں اور ابہام کے پہلو موجود رہے ہیں۔ وہاں انھوں نے ان پیچیدگیوں اور گتھیوں کو سُلجھانے کی کامیاب کاوش کی ہے۔ یہ سب ان کی عالمانہ نظر، ذہن کی گہرائی و گیرائی اور ادراک میں وسعت کے سبب ہُوا ہے۔

قیامِ پاکستان کے بعد پاکستانی کلچر اور پاکستان کے تشخص کے کارن جہاں محمد حسن عسکری، ڈاکٹر جمیل جالبی

جیسے ناقدین نے مذکورہ مباحث پر قلم اٹھایا تو ڈاکٹر سلیم اختر نے بھی مذکورہ مباحث کی تفہیم کو ضروری خیال کیا۔ انھوں نے پاکستانی کلچر کی صورت حال پر بسیط مقالات حوالۂ قلم کیے جوان کی تصنیف 'ادب اور کلچر' میں شامل ہیں۔ اس تناظر میں دیکھا جائے تو اُن کی ایک جہت (Cultural Critic) ثقافتی نقاد کی بھی ہے۔ انھوں نے مذکورہ مباحث پر قلم اٹھاتے ہوئے ہمیشہ دیانت فکر وعمل کا ثبوت دیا ہے۔ جس کا اندازہ ان کی تحریروں سے لگایا جاسکتا ہے۔ ان کی تحریروں میں پیچیدہ قضیوں کو استدلال و منطق سے سلجھانے کی صورت حال دیکھنے کو ملتی ہے۔ وہ ایک نہایت سنجیدہ نقاد ہیں۔ انھوں نے تہذیب وثقافت کے مباحث کو سماجی اور ادبی سیاق و تناظر میں منطقی طور پر مربوط انداز سے نہ صرف پیش کیا ہے بلکہ وہ ان کے نتائج بھی کماحقہ دلائل و براہین کے ساتھ منصۂ شہود پر لائے ہیں۔

تہذیب وثقافت کی اصطلاحات کے ساتھ تمدن کی اصطلاح بھی اُردو میں بیش تر ناقدین نے استعمال کی ہے۔ مذکورہ اصطلاحات کو اُردو میں Interchangeably بھی استعمال کیا گیا ہے اور یہ سلسلہ ہنوز جاری وساری ہے۔ ڈاکٹر سلیم اختر نے اپنے آرٹیکل 'پاکستانی کلچر کا مسئلہ' مشمولہ 'ادب اور کلچر' میں اس امر کی طرف توجہ بھی دلائی ہے۔ اس ضمن میں وہ لکھتے ہیں:

> ''ویسے کلچر کے مفہوم میں ثقافت یا تمدن کے الفاظ استعمال کیے جاتے ہیں۔ کوئی انھیں درست کہتا ہے تو کوئی غلط! ثقافت اپنے محدود معنی میں فنون لطیفہ کے لیے بھی بولا جاتا ہے، لیکن جب اس کے معانی میں وسعت پیدا کردیں تو یہ زندگی کی کئی جہات پر حاوی ہوکر اس ذہنی ارتقا اور فکری ارتفاع کا مظہر بن جاتا ہے جو کسی قوم میں مختلف تاریخی ادوار میں متنوع انداز سے جلوہ نما ہوتے رہتے ہیں جب کہ اس کے برعکس تمدن بالعموم طرز بود وماند وغیرہ کے لیے آتا ہے، شاید اسی لیے ہمارے یہاں متمدن اور مہذب ملتے جلتے معانی میں استعمال کیے جاتے ہیں''۔(۱)

ڈاکٹر سلیم اختر کے نزدیک کلچر ایک ایسی اصطلاح ہے۔ جس کے مفاہیم وسعت کے حامل ہونے کے ساتھ ساتھ متنوع ابعاد کے حامل بھی ہیں اور مذکورہ اصطلاح کا تعلق ذہن وفکر اور انسانی داخلی صورتِ حال سے ہے۔ کلچر کی اصطلاح میں قوموں کی تاریخ، ذہن وفکر تمام عناصر وعوامل اور مظاہر شامل ہیں۔ اُن کے نزدیک کلچر درحقیقت سوسائٹی کی ہی تخلیق ہے اور سوسائٹی کے مختلف افراد اور مختلف طبقات اپنے کلچر کی نمائندگی کا فریضہ بھی سرانجام دیتے ہیں۔ کلچر کے مختلف تفاعل اور متعدد جہات ہیں جو کسی بھی سوسائٹی کی آئینہ داری کا فریضہ سرانجام دیتے رہتے ہیں۔ کلچر یا سوسائٹی کے اندر ایجوکیشن کا بھی ایک اہم تفاعل ہے۔ تعلیم کا ایک اہم وصف یہ ہے کہ اس کے ذریعے ثقافتی ورثے کا تحفظ اور منتقلی کا عمل کسی بھی سوسائٹی کے اندر جاری وساری رہتا ہے اور اس کے ساتھ ساتھ سماجی زندگی کی تشکیل نو کا عمل بھی تسلسل کے ساتھ جاری رہتا ہے۔ اس طرح فرد کی ضروریات پورا کرنے کے تفاعل میں کسی کلچر یا سوسائٹی کے اہم ترین وظائف شامل ہیں۔ ڈاکٹر سلیم اختر کی تنقیدی بصیرت اور ثقافتی نظریات کی روشنی میں اس امر کی وضاحت نہایت عمدگی اور استدلال و استنباط کے ساتھ ہوجاتی ہے کہ کلچر کوئی جامد و ساقط عنصر نہیں ہے بلکہ کلچر تو

تحرک سے عبارت ہے۔ کلچر ہی کے تفاعل میں یہ عنصر بھی شامل ہے کہ کسی بھی سوسائٹی میں ایجوکیشن جو کلچر کا اہم ترین عنصر ہے، ایجوکیشن کے ذریعے الفاظ کے مفاہیم بھی تبدیل ہوتے رہتے ہیں۔ اس طرح زبان جو کلچر کا ایک اہم ترین عنصر ہے اور جو وسیلۂ اظہار بھی ہے، اس میں بھی تحرک کا عنصر کلچر ہی کے ذریعے پیدا ہوتا ہے جو کسی بھی مخصوص تناظر کے ساتھ مفاہیم اور تعبیر و تجربات کو نئی صورت حال اور سیاق سے ہم کنار کرتا رہتا ہے۔ اس طرح کسی بھی کلچر کے اندر زبان جو ادب کی تخلیق اور سوسائٹی میں اظہار کا اہم ترین وسیلہ ہے، اس میں نئے الفاظ جنم لیتے رہتے ہیں اور جو الفاظ سوسائٹی کے زیرِ استعمال نہیں رہتے وہ متروکات کی حیثیت اختیار کر جاتے ہیں۔ اس طرح بذریعہ تعلیم (وہ زبان و ادب کی تعلیم ہو یا پھر سماجی سائنسوں اور طبیعی سائنسوں یا ٹیکنالوجی کی تعلیم ہو) کلچر یا سوسائٹی میں سماجی زندگی کی تشکیل نو کا عمل جاری و ساری رہتا ہے اور سماجی زندگی ہر سطح پر تحرک کے عمل سے عبارت رہتی ہے۔ اگر کوئی کلچر اپنے نظام تعلیم کے ذریعے اپنے ثقافتی ورثے کے تحفظ اور منتقلی کا فریضہ سرانجام نہیں دیتا تو پھر بیرونی کلچر یلغار کرتے ہیں اور کمزور ثقافتوں کی داخلی یا اندرونی سطح کو تبدیلی کے عمل سے دو چار کرنے کا سلسلہ شروع کر دیتے ہیں جو کسی بھی قوم یا خطے کے لوگوں کے ذہن و فکر کو دو چار نسلوں کے بعد اپنے رنگ میں رنگ لیتا ہے یا پھر بدل کے رکھ دیتا ہے۔

درحقیقت معاشرہ ہی کلچر کو تخلیق کرتا ہے اور پھر کلچر ایک سطح پر پہنچ کر اسی سوسائٹی اور اس کے اندر موجود مختلف طبقات کی تمام تر صورت حال کی ترجمانی کے فرائض سرانجام دیتا ہے۔

ڈاکٹر سلیم اختر نے پاکستانی کلچر کے ضمن میں نہایت اہم بات حوالۂ قلم کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''دراصل وطنیت اور قومیت کی مانند کلچر کا احساس قومی تشخص کے سرچشمہ سے پھوٹتا ہے اور اسی لیے یہ قوم کی دلی امنگوں اور آرزوؤں کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ وہ قوم جو اقوام عالم میں انفرادیت منوانے کی خواہاں ہو، وہ قوم جسے بہ حیثیت قوم اپنے ملک پر ناز ہو اور وہ قوم جو دنیا میں مخصوص قسم کا قومی شعار اپنانا چاہتی ہو، صرف وہی قوم اپنے لیے 'اپنا' کلچر تشکیل کر سکتی ہے۔ کلچر محض ماضی کا گریز پا لمحہ ہی نہیں ہوتا بلکہ ماضی کے نہ مرنے تجربات کا امین ہونے کی بنا پر مستقبل کے لیے سمت نما کا روپ بھی اختیار کر لیتا ہے''۔ (۲)

ڈاکٹر سلیم اختر نے کلچر کے ضمن میں نہایت بنیادی بات حوالۂ قلم کی ہے کہ کلچر کے متشکل ہونے میں متعدد عناصر و عوامل اور مظاہر کار فرما ہوتے ہیں اور خاص طور سے 'کلچر قومی تشخص کے سرچشمہ' ہی سے پھوٹتا ہے اور یہی وجہ ہے کہ کلچر کسی بھی قوم کی آرزوؤں، دلی امنگوں اور آدرشوں کا ترجمان اور آئینہ دار ہوتا ہے۔ انھوں نے جس امر کی طرف اشارہ کیا ہے۔ وہ امر درحقیقت کسی بھی سوسائٹی کے انسانوں کی داخلی و فکری یا ذہنی صورت حال کی آئینہ داری کرتا ہے۔ کلچر درحقیقت جن عناصر و عوامل اور مظاہر سے متشکل ہوتا ہے، اُن میں داخلی و فکری یا ذہنی صورت حال خاص طور سے نہایت اہمیت کی حامل ہے۔ کلچر کے عناصر ترکیبی میں زبان، کسی بھی ملک کا جغرافیہ، مذہب، معتقدات، تاریخ، فنون لطیفہ (آرٹ)، ادبیات، فکر و فلسفہ کو بنیادی مقام و مرتبہ حاصل ہے۔ کلچر میں لین دین کا عمل

بھی جاری رہتا ہے۔ اسی طرح کلچر کے اندر اقدار، روایات، رسومیات، فنونِ لطیفہ، اعتقادات، نفسیاتی عناصر و عوامل، زبان و ادب وغیرہ بھی تحرک کے عمل کو جاری و ساری رکھتے ہیں۔ دنیا کے کسی بھی کلچر پر مذہب کے اثرات کا بھی اپنا ایک عمل دخل دیکھنے کو ملتا ہے اور اس کے ساتھ ساتھ جغرافیہ اور تاریخ کے تفاعل سے بھی مفر ممکن نہیں۔ اس طرح ہر کلچر بیرونی عناصر و عوامل سے بھی اثرات کشید کرتا رہتا ہے۔ ڈاکٹر سلیم اختر نے اس امر کی طرف نہایت اختصار سے اشارہ کیا ہے کہ کلچر ماضی کے عمیق اور تہ در تہ تجربات کی منتقلی کا فریضہ بھی سرانجام دیتا ہے۔ درحقیقت کسی بھی ملک کا کلچر اس قوم کے قومی شعار سے تشکیل ہوتا ہے اور اس قوم کے مستقبل کی راہوں کا درست سمت میں واضح انداز سے تعین بھی کرتا ہے۔ اسی طرح کلچر میں جذب و انجذاب کا عمل بھی جاری و ساری رہتا ہے جو سماجی زندگی کو قوسِ قزح کے رنگ عطا کرنے کے ساتھ ایک منفرد تشخص بھی عطا کرتا ہے جو کسی بھی قوم کی آئینہ داری اور ترجمانی کا فریضہ سرانجام دیتا رہتا ہے۔ ڈاکٹر سلیم اختر نے پاکستانی کلچر کے ضمن میں بالکل درست لکھا ہے جس کا مطلب یہ نکلتا ہے کہ پاکستان میں مختلف ثقافتیں دیکھنے کو ملتی ہیں جو درحقیقت مختلف رنگوں سے عبارت ہونے کے ساتھ ساتھ بوقلمونی کی کیفیت سے مالا مال ہیں۔ ویسے بھی کلچر میں خالص پن کے عنصر کا نہ ہونا ایسے ہی ہے جیسے کسی نسل کا خالص نہ ہونا ہے۔ انسانی تاریخ اس بات کی شہادت دیتی ہے کہ تاریخ کے کئی موڑ، کئی دھارے اپنے بطن میں نیا فلسفہ، نئی ٹیکنالوجی، نئے میلانات و رُجحانات لے کر آتے رہتے ہیں جس سے کلچر یا سوسائٹی کی صورت حال میں تبدیلیاں ظہور پذیر ہوتی رہتی ہیں۔ باوجود اس سب کے جغرافیہ صورت حال کے نہ بدلنے کی صورت میں تہذیبی یا خارجی سطح پر حد بندی کا سلسلہ جُوں کا تُوں رہتا ہے۔ اسی لیے جغرافیہ جس میں موسموں کی صورتِ حال، آب و ہوا، جنگل، پہاڑ، میدان، طور طریقے، لباس، تہوار، میلے ٹھیلے وغیرہ مذکورہ تمام عناصر و عوامل اور مظاہر کلچر کی صورت حال پر مجموعی طور پر اپنے اثرات مرتب کرتے رہتے ہیں۔ انسانی تاریخ یا اقوام کی تاریخ میں ایک وقت ایسا بھی آتا ہے جب اعتقادات، مذاہب، ذہنی آرزوئیں، دلی امنگیں، آورش، عبادات کے اطوار اور رسوم و رواج کلچر پر اثر انداز ہوتے ہیں اور پھر ایسا وقت بھی آتا ہے جب کلچر مذکورہ تمام عناصر و عوامل اور مظاہر کا ترجمان اور آئینہ دار بن کر اپنے فرائض کی بجا آوری کے سلسلے کو جاری و ساری رکھتا ہے۔ اسی طرح کسی بھی کلچر کے انسانوں کی مجموعی صورت حال کی عکاسی مخصوص کلچر یا ثقافتوں کے ذریعے ہوتی ہے اور کسی بھی کلچر میں انسانی اقدار جو کسی جماعت یا گروہ کا تشخص ہوتی ہیں۔ وہ اپنی معروضی صورت حال کو واضح شکل اور پہچان عطا کرتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ کسی بھی سوسائٹی کے افراد کے جذبات، میلانات و رُجحانات اور احساسات اور طور طریقوں اور اثرات و نتائج کا اظہار ہوتا رہتا ہے۔ مذکورہ عناصر و عوامل کسی بھی معاشرے کے کلچر کی صورت میں مادی زندگی کی صورت حال پر بھی اپنے اثرات نمایاں طور سے اُجاگر کرتے ہیں۔ اس طرح کسی بھی گروہ کے کلچر کی مجموعی صورت حال کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے جو کسی بھی گروہ کی داخلی و فکری یا ذہنی صورت حال کی آئینہ داری یا عکاسی کرتا ہے۔ پاکستانی کلچر کے تناظر کو واضح کرتے ہوئے ڈاکٹر سلیم اختر نے پاکستانی سوسائٹی اور یہاں کے کلچر اور ذہن و فکر میں مذہب اور مابعد الطبیعیات اور تصوف ایسے عناصر پر بھی استدلال و استنباط سے تحریر کیا ہے کہ مذکورہ عناصر پاکستانی معاشرے کے افراد کی زندگی پر کس

طرح ذود رس اثرات مرتب کرتے رہے ہیں اور عاشق کس طرح خدا سے قُرب و وصل کے مراحل طے کرتا ہے اور کس انداز سے پیری مریدی کا سلسلہ افراد معاشرہ کی نفسیاتی صورت حال کو کنٹرول کرتا ہے اور افراد معاشرہ کو اوہام ایسی فرسودہ، لا یعنی روایات کا اسیر بناتا ہے۔ اس طرح انھوں نے کلچر میں مذہب کی غیر اسلامی تعبیرات کو پیش کیا ہے اور مذہب کی غیر اسلامی صورت حال کو پاکستانی سوسائٹی کے ایک مخصوص طبقے کے ذہن و فکر کے ذریعے اجاگر کیا ہے۔

ڈاکٹر سلیم اختر نے جس صورت حال کے پیش نظر 'پاکستانی کلچر' کے نمایاں خدوخال اجاگر کرنے کی سعی کی ہے۔ وہ درحقیقت پاکستانی سوسائٹی کی وہ آئیڈیالوجی ہے جس کے زیر اثر فیڈریشن کا تصور کمزور پڑتا ہے، جس سے پاکستانی کلچر درحقیقت علاقائی صورت حال کو جنم دیتا ہے نہ کہ قومی سطح پر قومی صورت حال کی نمائندگی کا پیش خیمہ بنتا ہے۔ اس ضمن میں ڈاکٹر سلیم اختر لکھتے ہیں:

> ''آج ہمارے ہاں قومیت، صوبائی عصبیت، علاقائی تنگ نظری اور نفرت و حقارت کا دوسرا نام ہے۔ یہی احساس تھا جس نے بنگلہ دیش کو جنم دیا اور اسی احساس کے تحت اب چار قومیتوں کا تصور حساس اذہان کے لیے کابوس بن چکا ہے۔ اب ضرورت اس امر کی ہے کہ پاکستانیت کے نقطہ نظر سے چاروں صوبوں میں افہام و تفہیم پیدا کی جائے۔ یہ کام سیاست دانوں کی تقریروں سے تو ممکن نہیں، البتہ کلچر کی سطح پر ممکن ہو سکتا ہے۔ اگر امریکہ میں مختلف النوع کلچرز کی آمیزش سے کلچر کا ایک نیا انداز جنم لے سکتا ہے تو ہمارے ہاں کیا چاروں صوبوں کے کلچر کے ملاپ سے نیا پاکستانی کلچر صورت پذیر نہیں ہو سکتا؟ اس طرح جنم لینے والا کلچر یک رنگ نہ ہوگا بلکہ گلدستہ کی مانند بوقلمونی اساسی صفت قرار پائے گی۔ گلدستہ کے اجزا الگ کر دیں تو باقی محض پھول رہ جاتے ہیں، لیکن ان میں حُسن ترتیب سے جو گلدستہ بنتا ہے، وہ دیدہ زیب ثابت ہوتا ہے''۔ (۳)

مذکورہ افکار سے یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ ڈاکٹر سلیم اختر پاکستانی کلچر کی تشکیل کے خواہاں ہیں اور مزید یہ کہ وہ علاقائی تعصبات اور نفرت و حقارت کے شدید مخالف ہیں۔ وہ نہیں چاہتے کہ پھر بنگلہ دیش جیسی صورت حال پیدا ہو۔ یہی وجہ ہے کہ وہ امریکہ کے فیڈریشن کے تصور کو ایک بہتر مثال کے طور سے پیش کرتے ہیں اور وہاں کلچر کی بوقلمونی اور رنگا رنگی کو امریکی کلچر کی صورت میں کلیت اور مربوطیت میں نہ صرف دیکھتے ہیں بلکہ سراہتے بھی ہیں اور اسی طرح پاکستانی کلچر کی مربوطیت، بوقلمونی اور رنگا رنگی کے بھی قائل ہیں، جہاں نفرتوں کے بجائے محبتیں ہی محبتیں ہوں۔ ڈاکٹر سلیم اختر نے 'پاکستانی کلچر' پر قلم اُٹھایا اور انھوں نے تاریخی، جغرافیائی اور سماجی صورت حال کے ساتھ ساتھ دیگر ثقافتوں کی مجموعی صورت حال کے تقابلی مطالعات بھی کیے ہیں، بالخصوص امریکی کلچر کی مجموعی صورت حال کو بھی ملحوظ نظر رکھا ہے۔ مذکورہ امر اُن کی وسعتِ نظری اور وسعتِ مطالعہ و مشاہدہ اور تجربات کی تہ داری کا بین ثبوت ہے۔ انھوں نے تاریخی و جغرافیائی تناظر میں بھی برصغیر کی سماجی و ثقافتی صورت حال کو آئینہ کیا ہے۔ انھوں نے دراوڑ

کلچر اور اس کے بعد آریائی کلچر کی آمیزش کا بھی تجزیہ کرنے کی کامیاب سعی کی ہے۔ یہاں بھی اُن کے قلم کی دیانت اور فکر و عمل میں ان کی عالمانہ بصیرت و ادراک اور وژن کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ انھوں نے یہ بھی باور کروایا ہے کہ فاتحین کا کلچر ہی مفتوحین پر اپنے اثرات مرتب نہیں کرتا بلکہ مفتوحین کا کلچر بھی فاتحین کے ذہن و فکر اور کلچر پر اپنے دُور رس نقوش چھوڑتا ہے۔ اس ضمن میں انھوں نے دراوڑ کلچر کے اثرات کا آریائی کلچر کے حوالے سے تجزیہ بھی پیش کیا ہے کہ دراوڑ زبان کے متعدد الفاظ آریاؤں کی زبان میں بھی راہ پا گئے۔ اس طرح ان کا نقطۂ نظر یہ بھی ہے کہ دو اقوام کے اذہان و افکار کے اختلاط و اتصال سے ایک نئے کلچر نے جنم لیا۔ اس ضمن میں ڈاکٹر سلیم اختر لکھتے ہیں:

> ''خود آریہ بھی صحیح معنوں میں 'ہندوستانی' بن گئے تو مسلمان وارد ہوئے۔ گو ابتدا میں یہ بھی الگ تھلگ رہے، لیکن اکبر نے پہلی مرتبہ اس بندھن کو توڑنے کی کوشش کی اور یوں مسلمان بھی 'ہندوستانی' بن کر رہنے لگے۔ مسلمان حکمرانوں کے زیرِ اثر اور درباداری کے تقاضوں کی بنا پر پہلے ہندو درباریوں نے اور بعد ازاں عام آبادی نے بھی مسلمانوں کے لباس وغیرہ کو اپنا لیا، لیکن فلسفہ، فنونِ لطیفہ، علوم اور فنون وغیرہ کی صورت میں خود مسلمان بھی ہندوؤں سے بہت کچھ سیکھ رہے تھے۔ یوں دونوں قوموں کے اس تہذیبی سنگم سے ہند ایرانی کلچر نے جنم لیا، جس کی علامت کلس میں تلاش کی جاسکتی ہے۔ کلس ہندوؤں کے مندروں کا نشان تھا مگر مسلمانوں کی مسجدوں اور مقبروں کے گنبدوں پر جگمگایا۔ عام زندگی میں ملبوسات، توہمات اور مذہب کے زمینی پہلوؤں کی صورت میں اس کلچر کی کارروائیوں کا آج بھی مشاہدہ کیا جاسکتا ہے''۔ (۴)

ڈاکٹر سلیم اختر نے درحقیقت تاریخی، نفسیاتی اور جغرافیائی صورتِ حال کے پیشِ نظر دراوڑ اور آریائی کلچرز کے ملاپ سے نئے کلچر کے جنم اور پھر بعد میں مسلمانوں کی آمد کے بعد ایک نئے کلچر کے جنم کے تصور کو پیش کیا ہے جو بیرونی عناصر و عوامل اور اندرونی و داخلی ذہن و فکر کی آمیزش سے لین دین کے نتیجے میں پیدا ہوا اور بنیادی عنصر تاریخ، انسانی نفسیات کے ساتھ ساتھ جغرافیائی صورتِ حال کو ہی قرار دیتے ہیں کہ جس کے سبب تمام بیرونی اور اندرونی عناصر و عوامل ایک دوسرے سے ہم آہنگی اختیار کرنے لگے اور آخر کار ہندوستان کی بُو باس، آب و ہوا میں رچ بس گئے اور یہ رچاؤ ان کی سماج زندگی اور اُس کے اطوار اور سبھاؤ میں بھی ہندوستانیت کی صورت میں نمودار ہوکر ایک ایسے کلچر کو جنم دیتا ہے جسے ڈاکٹر سلیم اختر 'ہند ایرانی کلچر' کا نام دیتے ہیں۔ مزید یہ کہ انھوں نے اکبر کے دور کو ہندوستانی کلچر میں نہایت اہمیت کا حامل قرار دیا ہے جس میں لباس کی سطح پر ہندوؤں نے مسلمانوں سے اثرات قبول کیے اور دوسری سطح پر مسلمانوں نے فلسفہ، فنونِ لطیفہ، علوم و فنون کے حوالے سے مقامی لوگوں سے اکتساب کے سلسلے کو جاری رکھا۔ ڈاکٹر سلیم اختر مذکورہ سماجی زندگی کے امتزاج سے جنم لینے والی صورتِ حال میں تمام عناصر و عوامل اور مظاہر کا جائزہ لیتے ہیں اور تہذیبی یا خارجی سطح پر لین دین کا جائزہ بھی حوالۂ قلم کرتے ہیں کہ کس طرح دو طبقاتی سماج نے ثقافتی سطح پر ایک دوسرے سے لین دین کے سلسلے کو جاری رکھا۔ اس ضمن میں وہ 'کلس' کی مثال کو نمایاں انداز سے پیش کرتے ہیں کہ ہندو سماج میں 'کلس' کس طرح مسلمانوں کی مساجد کے میناروں کی

زینت بنا اور کس طرح کلچر میں ہم آہنگی، رنگا رنگی اور بوقلمونی کا عمل ایک نئے انداز اور نئی صورت حال میں ظہور پذیر ہوتا ہے۔ مزید یہ کہ انھوں نے عام زندگی میں ذہنی و فکری سطح پر لین دین کے عمل کو کس طرح جاری و ساری رکھا ہُوا ہے۔ اس کی طرف ملبوسات سے لے کر مذہب، اعتقادات اور توہمات تک کی صورت حال کو آئینہ کیا ہے۔

پھر اس کے بعد انگریزوں کی عمل داری کا بھی نہایت حسن و خوبی سے تجزیہ کیا ہے اور اکبر الہ آبادی کے مزاحمتی رویے کا تذکرہ کرنے کے ساتھ ساتھ سرسید کے مفاہمتی رویے کو بھی نہایت عمدہ پیرائے میں بیان کیا ہے۔ اس طرح انھوں نے سرسید کے حوالے سے حکمرانوں کے کلچر کی اہمیت کو بھی آئینہ کیا ہے اور فاتحین اور مفتوحین کی ثقافتی صورت حال کو بھی سرسید دور کے سیاق میں واضح کیا ہے۔ وہ تمام عناصر و عوامل جو کلچر کی تشکیل و تعمیر میں معاون ہوتے ہیں یا اپنا کردار ادا کرتے ہیں۔ وہ دراصل کلچر کی تشکیل میں سیاست، معیشت اور سیاسی صورت حال کو بھی نہایت اہم تصور کرتے ہیں۔ وہ عناصر خواہ سیاسی ہوں یا معاشی۔ اُن عناصر و عوامل کے ضمن میں ڈاکٹر سلیم اختر غلام اور ناتج اقوام کے نفسیاتی اور ثقافتی عناصر کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''دراصل کلچر کی تشکیل اور فروغ میں سیاسی حالات اساسی کردار ادا کرتے ہیں۔ حکومت اور اقتدار کی وجہ سے حکمران قوم بھی افضل اور اُن کا کلچر بھی قابل تقلید قرار پاتا ہے۔ غلام قوم مشغل قومی ٹوٹی کی بنا پر حکمران تو نہیں بن سکتی، وہ اُن کی مانند اقتدار تو حاصل نہیں کر سکتی، لیکن وہ کم از کم اپنے آقاؤں کے نقش قدم پر تو چل سکتی ہے۔ خواہ وہ اپنے آقاؤں سے متنفر ہی کیوں نہ ہوں۔ وہ اُن سے آزادی حاصل کرنے کے لیے جدوجہد بھی کر رہے ہوں، لیکن جہاں تک عوام کی ذہنی مرعوبیت کا تعلق ہے تو وہ اپنی جگہ برقرار رہتی ہے۔ آج کے دور میں اب حکومت اور غلامی کے انداز بھی تبدیل ہو چکے ہیں اور چند ممالک سے قطع نظر باقی تمام دنیا آزاد ہے۔ اس لیے اب غلامی سیاسی نہیں ذہنی ہوتی ہے۔ اس ذہنی غلامی میں بڑھتے ہوئے ذرائع نقل و حمل سے اور بھی زیادہ اضافے کے امکانات ہوتے ہیں''۔ (۵) (ص۔ ۳۱۴)

ڈاکٹر سلیم اختر کا تجزیہ حقیقت پر مبنی ہے۔ انھوں نے کلچر کے جن عناصر کی نشان دہی آزادی اور اقوام کی غلامی کے تناظر میں کی ہے اور لحظہ بہ لحظہ بدلتی ہوئی سماجی زندگی کی صورت حال اور اس کے تقاضوں کو بھی پیش نظر رکھا ہے۔ اس سے اختلاف کی گنجائش نہیں ہے۔ انھوں نے بالکل درست سمت میں لکھا ہے اور انسانوں کی غلامی میں نفسیاتی محرکات کا تجزیہ حقائق کی بنیاد پر کیا ہے۔ اس حوالے سے ڈاکٹر سلیم اختر کا نقطہ نظر خالصتاً حقیقت نگاری کی طرف انسانی ذہن کو لے جاتا ہے۔ جہاں واقعی جسمانی غلامی کی صورت حال یکسر بدل گئی ہے اور ذہنی و ثقافتی غلامی کا سلسلہ مضبوط سے مضبوط تر ہوتا جا رہا ہے۔ ایسے میں ٹیکنالوجی کی یلغار نے کلچر کو ایک نیا رُخ دیا ہے اور اس کے ساتھ ساتھ صدیوں سے چلی آ رہی روایات اور اقدار کو بھی تبدیل کر کے رکھ دیا ہے۔ اس کی مثال انٹرنیٹ کی صورت میں دی جاسکتی ہے۔ جہاں ہر چیز Privacy اختیار کر چکی ہے۔ جہاں کوئی کسی کی سلطنت میں مداخلت نہیں کر سکتا، ماسوائے اس فرد کے جو ٹیکنالوجی کا استعمال کر رہا ہے یا پھر جس نے ایجاد کی ہے۔ اس طرح یورپین کلچر

نے دنیا کی صورتِ حال، روایات اور اقدار کو بڑی حد تک تبدیل کر کے رکھ دیا ہے۔' پاکستانی کلچر کے ضمن میں ڈاکٹر سلیم اختر جس نتیجے پر پہنچے ہیں۔ وہ حقیقت پر مبنی فکر کی عکاسی اور ترجمانی کا انداز اپنائے ہوئے ہے۔ اس حوالے سے انھی کے نقطۂ نظر کو ملاحظہ کیا جاسکتا ہے:

> ''اصل مسئلہ یہ نہیں کہ پاکستانی کلچر کیسے وجود میں آیا بلکہ میرے خیال میں تو اصل مسئلہ یہ ہے کہ اس ملک میں کیا واقعی پاکستانی کلچر نام کی کوئی شے موجود ہے کیوں کہ مجھے تو کچھ یوں محسوس ہوتا ہے:
>
> ہر چند کہیں کہ ہے، نہیں ہے''۔ (۶) (ص۔ ۳۱۶)

کلچر کی تشکیل میں ڈاکٹر سلیم اختر کا ایک خاص نقطۂ نظر یہ بھی ہے کہ سیاسی حالات کلچر کے فروغ میں نہایت اہم کردار کے حامل ہوتے ہیں۔ اس کے ساتھ ہی وہ کسی بڑی معیشت کے معاشی طور پر کمزور ممالک کی ثقافتوں پر براہِ راست اثرات کی جانب بھی توجہ دلاتے ہیں اور اس حوالے سے امریکہ کے تعاون سے دنیا کے نصف سے زیادہ ممالک کے بجٹ کو متوازن کرنے کی مثال حوالۂ قلم کرتے ہیں اور پاکستان پر امریکہ کے سیاسی سطح پر اثرات اور سیاسی امور میں مداخلت کی صورتِ حال کی عکاسی کرتے ہیں۔ اس کے ساتھ ہی مختلف شعبہ ہائے زندگی میں امریکی اثرات کو بھی واضح انداز سے پیش کرتے ہیں۔ خاص طور سے لباس اور موسیقی کے شعبے کی جانب اپنے قارئین کی توجہ مبذول کرواتے ہیں۔ دنیا کی ثقافتوں کو جس شدت کے ساتھ امریکی ٹیکنالوجی نے متاثر کیا ہے اور ذہن و فکر کو جس انداز سے تبدیل کیا ہے یا کر نے میں سرگرم عمل ہے۔ اس سے پاکستان میں کلچر کی صورتِ حال پر بھی گہرے اور دُور رس اثرات مرتب ہوئے ہیں۔ امریکہ جس انداز سے دیگر ممالک کے سیاسی امور میں مداخلت کر رہا ہے، وہ بالخصوص تیسری دُنیا کے ممالک میں فیڈریشن کے تصور پر بھی کاری ضرب لگا رہا ہے اور علاقائی ثقافتوں کے فروغ پر تمام تر قوتیں صرف کر رہا ہے۔ بدلتی ہوئی عالم گیریت کی صورتِ حال اور حالات میں کوئی بھی کلچر اپنی اصل ہیئت میں محفوظ نہیں ہے اور نہ ہی ٹیکنالوجی کے زیرِ اثر بدلتی ہوئی صورتِ حال کے آگے کوئی بندھ باندھنے کی صلاحیت سے مالا مال ہے۔ پاکستان کے تناظر میں مذکورہ صورتِ حال خاص طور سے توجہ طلب ہے۔ پاکستان میں مختلف قومیتوں اور نسلوں کے لوگ صدیوں سے آباد چلے آ رہے ہیں، جو مختلف علاقوں سے تعلق رکھنے کے سبب اپنا اپنا تشخص رکھتے ہیں جنھیں مذکورہ قومیتوں کی امتیازی صفات یا خصوصیات کہا جاسکتا ہے۔ پھر یہ کہ مذکورہ مختلف قومیتیں یکجا انداز سے پاکستانی قومیت اور تہذیب و ثقافت کی تشکیل کا فریضہ سرانجام دیتی ہیں۔ پاکستان میں کلچر کی ہمہ گیری اور بوقلمونی کے باوجود اس کی یکجہتی اور وحدت کو نظرانداز نہیں کیا جاسکتا۔

ڈاکٹر سلیم اختر کا تہذیب و ثقافت کے مباحث کے ضمن میں اختصاص یہ ہے کہ انھوں نے اُن اصطلاحات کا استعمال نہیں کیا جن کے مفاہیم میں ابہام اور پیچیدگی کے عناصر موجود ہیں۔ انھوں نے کلچر کی اصطلاح کا استعمال واضح مفہوم میں کیا ہے اور کلچر کی تعبیرات و توضیحات بھی بڑی Clarity کے ساتھ کی ہیں۔ انھوں نے کلچر کو ایک پیچیدہ کُل کے طور پر ہی لیا ہے جس میں ایک سوسائٹی کے افراد کے اعتقادات، فنونِ لطیفہ (آرٹ)، علم، اخلاقیات،

قانون، رسومیات، رواج، آدرش اور افراد معاشرہ کی عادتیں، رویے اور صلاحتیں سبھی عناصر وعوامل شامل ہیں جو ایک فرد اپنے سماج سے اکتساب کرتا ہے۔ ڈاکٹر سلیم اختر نے کلچر کو داخلی و اندرونی صورتِ حال کے حوالے سے پیش کیا ہے جس میں انسانی برتاؤ کے تمام سانچے شامل ہیں جو پوشیدہ علامات کو ظاہر کرتے ہیں۔ مذکورہ علامتیں انسانی طبقات یا گروہوں کے خاص کارناموں پر مشتمل ہوتی ہیں۔ مذکورہ علامتوں کے ذریعے انسانی ہنر اور صناعی کے کمالات اور نمونے منتقل ہوتے ہیں۔ کلچر اپنی اصل و ابعاد اور نہاد و نوعیت کے لحاظ سے اُن افکار سے تشکیل پاتا ہے جو تاریخی تناظرات میں جنم لیتے ہیں اور اقدار بھی انھی افکار سے تشکیل پاتی ہیں۔ کلچر کا نظام اعمال و افعال کو ایک طرف تو متاثر کرتا ہے تو دوسری طرف اعمال و افعال کی پیداوار کو مہمیز عطا کرتا ہے۔ کلچر ایک ایسا Behavior ہے جس میں معیارات کو خاص طور سے اہمیت حاصل ہوتی ہے۔ مذکورہ معیارات میں سجاؤ اور برتاؤ کے وہ تمام اطوار شامل ہیں جو ایک آئیڈیالوجی سے ماخوذ ہوتے ہیں۔ کلچر میں زندگی کی تفریحات اور فن وغیرہ سبھی عناصر وعوامل شامل ہیں، جہاں سوسائٹی کی اقدار بھی کارفرما ہوتی ہیں۔ مذکورہ اقدار آفاق گیر اُصولوں (Principles) کی حامل ہونے کے ساتھ ساتھ سوسائٹی کی ضروریات کی بھی آئینہ داری کرتی ہیں۔ اسی طرح وہی کلچر اپنا تحفظ کرنے اور متشکل کے عمل کو یقینی بناتا ہے جس میں پیش قدمی کا سامان ہوتا ہے جو جدید ترین ٹیکنالوجی کا بھی حامل ہوتا ہے۔

ڈاکٹر سلیم اختر اُردو کے اُن معدودے چند ناقدین میں شامل ہیں جنھوں نے کلچر کی تعبیرات کے حوالے سے سائنٹیفک اندازِ نقد و نظر سے کام لیا ہے۔ انھوں نے کلچر کی تفہیم بھی سائنٹیفک نقطۂ نظر سے کی ہے۔ کلچر کے مباحث کے ضمن میں اُن کی تحریروں میں وضاحت کا پہلو نمایاں انداز سے اجاگر ہُوا ہے۔ اس کے پیچھے اُن کے وسعتِ مطالعہ اور وسیع النظری کا عمل دخل دیکھنے کو ملتا ہے۔ انھوں نے کلچر کے حوالے سے جتنی بھی تحریریں حوالۂ قلم کی ہیں، اُن میں پیچیدگی اور ابہام کے بجائے Clarity کے عناصر اُن کی عالمانہ بصیرت و ادراک کا بین ثبوت ہیں۔

ڈاکٹر سلیم اختر کے معجزانہ قلم کا کرشمہ یہ ہے کہ اُنھوں نے Culture اور Civilization ایسی اصطلاحات کے بنیادی مفاہیم اور حدود و امتیازات کو بھی نہایت حسن و خوبی سے واضح کیا ہے۔ انھوں نے مذکورہ اصطلاحات کے حدود و امتیازات کے حوالے سے فیض احمد فیض کے یہاں پائے جانے ابہام پر بھی اپنی رائے حوالۂ قلم کی ہے، فیض صاحب نے Culture اور Civilization کو معنوی سطح پر باہم آمیز کر دیا ہے جب کہ ڈاکٹر سلیم اختر نے دونوں اصطلاحات کے حدود و امتیازات کو نہایت عمدہ انداز سے واضح کیا ہے۔ اس ضمن میں وہ لکھتے ہیں:

> "یہ تعریف خاصی وسیع ہے اور اس لیے اس قطعیت سے عاری ہے جو ایک تعریف کا خاص وصف ہوتی ہے کہ غیر ضروری اور فروعی عناصر کے اخراج سے حدود متعین ہوتی ہیں۔ اس ضمن میں Culture اور Civilization کے مفاہیم میں جب تک امتیاز نہ کیا جائے، بات نہ بنے گی۔ یہ اس لیے بھی ضروری ہے کہ فیض صاحب بعض اوقات مذکورہ اصطلاحات کو مترادف کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔ زندگی کو اگر ایک قطعۂ اراضی سے تشبیہ دیں تو اس پر تعمیر ہونے والا مکان تہذیب ہوگا جب کہ اس کی نقاشی اور تزئین و آرائش کو کلچر قرار دیا جاسکتا ہے"۔

(۷)(ص. ۳۱۸)

ڈاکٹر سلیم اختر صاحب نے اس پیچیدگی اور ابہام کو نہایت سہولت سے حل کر دیا ہے، جہاں Culture اور Civilization کے حدود و امتیازات کو واضح نہیں کیا جاتا۔ انھوں نے Culture کو داخلی یا اندرونی قرار دیا ہے جس کا اظہار افراد و معاشرہ ذہنی و فکری سطح پر تخلیقی صورت میں کرتے ہیں اور یہ لہر زیریں سطح پر ہوتی ہے جب کہ Civilization کو انھوں نے بیرونی و خارجی ہی تصور کیا ہے۔ انسانی فکر کا اظہار جب خارجی یا بیرونی سطح پر ہوتا ہے تو اسے Civilization ہی تصور کیا جاتا ہے۔ مذکورہ مباحث میں اُردو کے اکثر ناقدین الجھے ہوئے نظر آتے ہیں جب کہ ڈاکٹر سلیم اختر صاحب نے Culture اور Civilization ایسے ادق مباحث کو نہایت عمدگی سے واضح کیا ہے۔ انھوں نے اس پیچیدگی اور ابہام کو بھی دُور کیا ہے جو Culture اور Civilization ایسی اصطلاحات کے ضمن اکثر پیدا کر دیا جاتا ہے یا جسے عام فہم بنانے کی اکثر ناقدین کاوش ہی نہیں کرتے۔ ڈاکٹر سلیم اختر نفسیاتی تنقید کا بڑا نام تو ہیں ہی Culture اور Civilization کے مباحث کے ضمن میں وہ ایک ماہر بشریات اور ماہر سماجیات کے طور سے ان کے ایک اور ممتاز اور نمایاں وصف سے بھی قارئین متعارف ہوتے ہیں اور مذکورہ مباحث کو سمجھنے میں اُن سے رہنمائی حاصل کرتے ہیں۔

حوالہ جات:

۱۔ اختر، سلیم (ڈاکٹر)۔ ۲۰۰۱ء. ادب اور کلچر۔ لاہور. سنگِ میل پبلی کیشنز. (ص. ۳۰۹)

۲۔ ایضاً۔ (ص. ۳۱۰)

۳۔ ایضاً۔ (ص ص. ۳۱۲ - ۳۱۳)

۴۔ ایضاً۔ (ص ص. ۳۱۳ - ۳۱۴)

۵۔ ایضاً۔ (ص. ۳۱۴)

۶۔ ایضاً۔ (ص. ۳۱۶)

۷۔ ایضاً۔ (ص. ۳۱۸)

گِل گامش کی داستان

ڈاکٹر سلیم سہیل

Abstract:

This article attempts to outline the story of Gilgamesh, probably written about five thousand years ago. It highlights the salient features of the story, its implications and its symbolic dimensions. Notice has also been taken of other characters associated with the story. It can be regarded as a brief and insightful introduction to this ancient legend.

گل گامش کی داستان عروق کے بادشاہ گل گامش کا زندگی نامہ ہے۔ زندگی جو درد و کرب، آہ و بکا، نالہ و فریاد، شجاعت و دلاوری، رزم و بزم اور آخر میں حیاتِ دوام کے حصول کی عدم تکمیل شدہ صورت ہے۔ انسانی تہذیب کا سفر روز و شب، کن آفتوں کے ہاتھوں فسانہ و فسوں بن گیا کسی کو خبر نہیں۔ انسان کو بقا حاصل رہے یا نہ رہے، یہ سوال دائم و قائم رہے گا اور اس کے جواب میں پتا نہیں کتنی نسلیں فنا ہو جائیں گی۔

گل گامش کی داستان بھی اس سوال کو سمجھنے کی ایک کوشش ہے جس میں مختلف کردار ایک ترتیب کے ساتھ زندگی کی متنوع صورتوں کی گرہ کشائی کر رہے ہیں۔ گل گامش، ان کدو، حمبابا، شمس، عشتار، اتنا پشتیم اپنی اپنی جگہوں پر زندگی کی قاشیں ہی تو ہیں، ترش، شیریں، کیف آور، عذاب آفریں۔ گل گامش تکبر، جنگ و جدل اور اپنوں سے بچھڑنے کے بعد حیاتِ دوام کی تلاش میں ہے۔ ان کدو کی موت کے بعد دیوتاؤں کا خوف اس کی روح میں سما چکا ہے۔ ایک سوال نے گل گامش کی راتوں کی نیند برباد کر دی ہے۔ موت کا سوال۔ اس نکتے کو سمجھنے سے پہلے موت اور آبِ حیات کی تقویم جاننا بھی لازم ہے۔ خیال رہے کہ یہ داستان ۲۷۰۰ ق۔م کی ہے۔ اور آبِ حیات کی تلمیح کا تعلق حضرت خضرؑ سے ہے۔ دیکھنے کی یہ بات ہے کہ کس طرح صحائف اپنی ارتقائی صورتوں سے گزر کر دانشِ عالم کا دائمی حصہ بن گئے۔ مگر یہاں گل گامش کی داستان سے غرض ہے ورنہ تو گل گامش، فردوسی کے شاہ نامے میں رُستم، نوشیرواں اور سکندر، ہومر کی اوڈیسی میں ہیراکلیس، مہابھارت میں ارجن، بھیم اور کرشن مہاراج،

رامائن میں رام اور کرشن، اردو میں امیر حمزہ اور حاتم طائی کے کرداری خصائص میں مشترک عناصر کی تلاش پر ایک سے زائد ڈاکٹریٹ کے مقالے لکھے جاسکتے ہیں۔

جی ہاں موت کا سوال! ان کدو کی موت سے پہلے اور بعد میں، گل گامش کی ذات میں انقلابی تبدیلی آتی ہے۔ اس حوالے سے سید سبط حسن نے اپنے طویل مضمون میں بڑی چشم کشا روشنی ڈالی ہے۔ پتا نہیں اردو ادب سے اس طرح کے لوگ کیوں منفی ہو گئے ہیں۔

''ان کدو کی موت سے پیشتر تضاد کی نوعیت خارجی اور سماجی تھی چنانچہ گل گامش نے اس تضاد کو قوت، جرأت اور عزم سے حل کیا۔ جب تک گل گامش عملی انسان تھا کوئی طاقت خواہ وہ کتنی ہی بھیانک کیوں نہ ہو اسے ڈرا نہیں سکتی تھی کیوں کہ وہ دلیر، دانا اور دبنگ تھا۔''

(سید سبط حسن، ۱۹۶۱: ۲۲۱)

اس نے عروق میں دیواریں اور فصیلیں بنوائیں، شہر کو پشتوں سے مستحکم کیا۔ کیش کے فرمان روا کو اطاعت پر مجبور کیا۔ حمبابا کو ہلاک کر کے دیودار کے جنگل کو عروق کے علاقے میں شامل کیا اور ثور فلک کو جس نے ہزاروں باشندوں کی جان لی تھی، مار ڈالا۔ مگر ان کدو کی ہلاکت کے بعد تضاد کی نوعیت داخلی اور ذہنی ہو جاتی ہے۔ یعنی کسی بھی مقصد کے حصول میں ذاتی اور داخلی احساسات غالب آجائیں تو تباہی کے سفر کا آغاز ہو جاتا ہے۔ گل گامش کا کردار، ان کدو کی وفات سے پہلے، کتنے شاندار طریقوں سے فاتح چلا آ رہا ہے۔ اس کی فہم وفراست کی مثالیں دی جاتی ہیں۔ گل گامش ایک مملکت کو چلانے کے تمام طریقوں سے واقف ہے بل کہ اس مملکت کے جغرافیے میں اضافے کیے جا رہا ہے یعنی نئے نئے علاقے عروق کی سلطنت میں شامل کر رہا ہے۔ گل گامش دیوتاؤں کی تخلیق ہے جسے دیوتاؤں نے سراپا حسن بنایا ہے۔ وہ دو تہائی دیوتا اور ایک تہائی انسان ہے۔ گل گامش نے عروق کو ہر لحاظ سے بنایا سنوارا اور اس کی تعمیر و ترقی میں کامل دلچسپی کا مظاہرہ کیا ہے۔ یہ وہی گل گامش ہے جو کہانی کے آخر میں شجر بقا کے حصول میں ٹھوکریں کھا رہا ہے۔

اصل میں گل گامش کا زوال اس کے عروج کے ساتھ ہی شروع ہو جاتا ہے۔ جب گل گامش سے عروق کے باشندوں کو شکایات پیدا ہونا شروع ہوتی ہیں کہ اسے کسی کی ماں، بہن، بیٹی میں کوئی تفریق نہیں۔ اور وہ اپنی ہوس کو سیراب کرنے کے لیے کچھ بھی کر سکتا ہے۔ یعنی جب انسان پر سفلی جذبات غلبہ حاصل کرتے ہیں تو وہ ابتری کے سفر کا آغاز کر دیتا ہے۔ عقائد کی رو سے دیکھا جائے تو تمام عقائد میں ایک سطح پر اس امر کو معیوب سمجھا گیا ہے۔ تو گل گامش اقتدار کے نشے میں مخمور کہ اس بات کا لحاظ نہیں کرتا کہ انجام کیا ہوگا۔ تمام عروق کے باسیوں کو اس کا یہ فعل گوارا نہیں۔ وہ دیوتاؤں سے گزارش کرتے ہیں کہ آپ کا بنایا ہوا گل گامش آپ کی رعایا کا خیال نہیں رکھتا۔

دیوتا، گل گامش کے مقابلے میں ان کدو کو تخلیق کرتے ہیں یعنی اس کائنات کے آغاز سے ہی چیزیں اپنے ضد سے پہچانی گئیں۔ خیر کے ساتھ شر، نیکی کے ساتھ بدی اور گل گامش کی داستان میں گل گامش اور ان کدو، جو

بعد میں اگر چہ شکست کھانے کے بعد اس کا دوست بن جاتا ہے۔ بہ ہر حال دیوتا ان کدو کو تخلیق کرتے ہیں۔ انو دیوتا تخلیق کی دیوی ارورو کو طلب کرتا ہے۔ چوں کہ ہگل گامش بھی ارورو کی تخلیق ہے اور اسے ہی اس کا ہمسر پیدا کرنے کا حکم دیا جاتا ہے۔ دیوی نے پانی میں ہاتھ تر کرنے کے بعد کچھ گیلی مٹی لی اور اسے صحرا میں پھینک دیا، جس سے ان کدو بنا۔ ان کدو میں جنگجو ہونے کے تمام شواہد ملتے ہیں۔ وہ جنگل میں رہتا ہے۔ وہ چراگاہوں میں چوپایوں کے ساتھ اٹکھیلیاں کرتا ہے۔ ایک دن ایک بہلیا وہاں سے گزرتا ہے۔ بہلیا ان کدو کو دیکھنے کے بعد خائف ہو جاتا ہے اور دوڑ کر اپنے والد کے پاس آتا ہے۔ بہلیا اپنے باپ کو ان کدو کی شجاعت اور توانائی کے بارے میں تشویش کا اظہار کرتا ہے کہ یہ ہمارے اور جنگل میں جانداروں کے لیے بڑا خطرہ ہے۔ اس میں لگتا ہے کہ انو دیوتا کی پرچھایاں محسوس ہوتی ہیں۔ بہلیے کا باپ اپنے بیٹے کو مشورہ دیتا ہے کہ عروق جاؤ اور ہگل گامش کو ان تمام واقعات سے آگاہ کرو۔ وہ دانا ہے۔ وہ تمھارے ساتھ ایک خوبصورت دیوی روانہ کرے گا۔ جس کے حسن سے مسحور ہو کر اور اس دیوی سے تلذذ حاصل کرنے کے بعد ان کدو کا وحشیانہ پن ختم ہو جائے گا اور وہ ایک مہذب انسان بن جائے گا۔ غرض یہ کہ چھ دن اور سات راتیں ان کدو دیوداسی کی قربت سے لطف اندوز ہوتا رہا۔ جب اس صحبت کے بعد اس نے جنگلی جانوروں کا پیچھا کیا تو ان کدو نے محسوس کیا کہ اس میں پہلے والی سکت نہیں رہی۔

یہاں یہ نکتہ بھی ذہن میں رہے کہ جب تک انسان میں روحانیت قائم رہتی ہے وہ ہر چیز پر غالب رہتا ہے۔ مگر جب یہ طاقت زائل ہو جاتی ہے تو وہ فرد کمزور ہو جاتا ہے۔ جیسے ان کدو کے ساتھ ہوا کہ حربے کے طور پر ہگل گامش نے دیوداسی کو روانہ کیا اور اس کی نگاہِ التفات کے بہکاوے میں آ کر ان کدو اپنی طاقت کھو بیٹھا۔ یہاں داستان کی بُنت میں وجہ اور سبب کے عمل کو بھی سمجھنا چاہیے کہ کس طرح ۲۷۰۰ ق۔م میں بھی ایک منطق موجود تھی، کہانی کی بُنت کے ضمن میں، کہ اگر ایسا کرو گے تو ایسا ہوگا۔

سو یہ حربہ کارگر ثابت ہوتا ہے۔ اب دیوداسی ان کدو کی ناصح بن جاتی ہے۔ اب قدیم سومیری تہذیب میں عورت کے کردار میں تحرک اور فیصلہ سازی کے عمل کو بھی ذہن میں رکھنا ہوگا کہ عورت کھیتی باڑی بھی کر رہی ہے اور اس کے ساتھ معاشرے پر اثر انداز بھی ہو رہی ہے۔ یعنی ان کدو جیسے سورما کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے۔ محبت ہی ایک ایسا ہتھیار ہے، جس کی طاقت سے وہ مرد کو اپنا مُرید بنا لیتی ہے۔ اس اعتبار سے ایک اقتباس:

> "یہ دیوی قدیم حجری دور کی ذہنی تخلیق ہے اور اس وقت کے انسانی معاشرے کی خواہشوں اور ضرورتوں کی جذباتی علامت ہے۔ اس عہد کے انسان کا سب سے اہم مسئلہ بقائے نسل اور افزائشِ نسل کا مسئلہ تھا۔ اس کے نزدیک اس مسئلہ کا حل فقط عورت کے پاس تھا۔ کیوں کہ ماں اور اس کی کوکھ سے پیدا ہونے والے نومولود کے رشتے کے بارے میں شبہ کی قطعاً کوئی گنجائش نہیں تھی۔"
>
> (سید سبطِ حسن، ۱۹۶۱: ۲۱۷)

دیوداسی ان کدو کو کہتی ہے کہ اب تم جنگلی نہیں رہے۔ میرے ساتھ چلو میں تمھیں عروق لے جاتی ہوں۔ عروق جو تہذیب کا مرکز ہے وہاں تم ہگل گامش سے ملنا۔ وہ ایک دیوتا ہے۔ ان کدو ایک دوست کی تلاش میں ہے

اور اسے دیوداسی کی باتیں اچھی لگتی ہیں۔ ان کدو دیوداسی سے کہتا ہے کہ میں عروق پہنچ کر گل گامش کو للکاروں گا کہ پہاڑوں کا بیٹا ان کدو آگیا ہے۔ میں وہاں اپنی طاقت سے غلبہ حاصل کرلوں گا۔ عروق کے باشندے گل گامش کی جگہ میری تکریم کریں گے۔ دیوداسی ان کدو سے کہتی ہے کہ ڈینگیں مت مارو۔ جب تم گل گامش کے دیس میں جاؤ گے تو تمھیں خود پتا چل جائے گا کہ بہادر کون ہے۔ گل گامش شمس اور انو کا چہیتا ہے۔

"گل گامش شمس اور انو کا چہیتا ہے

اور ان لیل اور ایا نے اس کو دانائی عطا کی ہے

اور میں کہتی ہوں کہ

ابھی تو نے صحرا کا سفر بھی طے نہ کیا ہوگا

کہ گل گامش کو تیرے آنے کی خبر ہو جائے گی"

(سید سبط حسن، ۱۹۶۲:۱۲۶)

گل گامش ایک خواب دیکھتا ہے اور خواب کا سارا واقعہ اپنی ماں سے، جو نہایت عقل مند ہے، بیان کرتا ہے۔ نن سون اس خواب کی تعبیر بتاتا ہے کہ تمھارے خواب میں جو سورما تمھیں گھیرے ہوئے ہیں اور لوگ بھی آرد گرد جمع ہیں یہ عورت ہے۔ جو تمھیں شیشہ نظر آتا ہے اور وہ تمھاری طرف دیکھتا ہے۔ یہ ایک رفیق ہے، جو تمھیں حاصل ہوگا۔ خواب کی تعبیر کا علم لمحۂ موجود میں جتنی ترقی کر گیا آپ اس کی ابتدا دیکھیں۔ ثابت ہوتا ہے جو علوم آج پنپ رہے یا ترقی کر رہے ہیں ان کا آغاز کب سے ہوا تھا۔

گل گامش ادب و بیات کی تاریخ کا قدیم ترین نوشتہ ہے۔ یعنی کائنات کے آغاز ہی سے نفسیات کا علم اپنی کسی نہ کسی صورت میں موجود تھا۔ یہ سارے علوم خواب ہی تو ہیں جو اپنی کچی پکی شکلوں میں بنتے بگڑتے رہتے ہیں اور انسان ان خوابوں کے سہارے اپنی زندگی بسر کر رہے ہیں۔ خواب پھیل کر پوری زندگی کو اپنے حصار میں لے لیتے ہیں۔ خوابوں کی پوری ایک تہذیب ہے کہ قدیم زمانے میں کس طرح فاتحین کی سمت نمائی کرتے تھے اور ایک رہنما کا کردار ادا کرتے تھے۔ اگر اساطیر کو دیکھا جائے تو اس کی بنیاد بھی خوابوں پر استوار ہوئی ہے۔

"متھ کی نوعیت خوابوں سے بہت ملتی جلتی ہے۔ جس طرح ہمارے خواب ہمارے تمام ممکن اور محال خواہشوں کو حقیقت کے روپ میں پیش کرتے ہیں۔ اسی طرح متھ فوق الفطرت باتوں کو بھی فطری پیکر میں پیش کرتا ہے۔ خواب کی مانند متھ میں بھی عجوبے، ان ہونی باتیں، روزمرہ کی چیزیں بن جاتی ہیں۔ اساطیری داستانوں میں کوئی چیز ناممکن نہیں ہوتی۔"

(سید سبط حسن، ۱۹۶۱:۲۲۷)

ان کدو کی جنگل میں گزاری ہوئی زندگی یکسر مختلف تھی۔ وہ جنگل میں جانور کے تھن سے منہ لگا کر دودھ پیتا تھا مگر یہاں دیوداسی نے اسے برتن سے دودھ پینا سکھایا۔ ان کدو روٹی کی طرف ترسی نظروں سے دیکھتا تھا۔ اسے دیوداسی بتاتی ہے کہ کھانا کیسے کھایا جاتا ہے۔ غرض ان کدو کی پوری زندگی کا منظرنامہ بدل جاتا ہے۔

یہاں انسانی علوم میں بشری تہذیب کی طرف بھی ذہن جاتا ہے کہ انسان کے لاشعور میں چھپی کثافتوں کو کیسے تہذیب کی چولی پہنائی جائے۔ یعنی گل گامش کی داستان وہ ابتدائی نوشتہ ہے جس میں فرد کی تہذیب کا عمل نظر آتا ہے کہ انسانی وحشت کو کس طرح ختم کر کے انسان میں تہذیب کا بیج لگایا جائے۔

ہمارے تمام صحائف اس بات کی تلقین کرتے ہیں کہ انسان کے داخل کا بنجر پن ختم کر کے اسے کس طرح خیر کا تقسیم کار بنایا جاسکتا ہے؟ گل گامش نے بھی شعوری یا لاشعوری طور پر خوابوں کے ذریعے فرد کو شائستہ بنایا ہے۔ یہ خواب ہیں جو ان کدو اور گل گامش کی زندگیوں میں تبدیلیاں لا رہے ہیں۔ طلسمانہ (Fantasy) خواب ہی تو ہے، جس میں کردار اپنی عدم تکمیل شدہ خواہشوں کی تسکین کر رہے ہیں۔ دیوتاؤں سے امداد بھی ناآسودگی کو آسودگی میں بدلنے سے تعلق رکھتی ہے۔

ان کدو جب عروق آجاتا ہے اور گڈریوں کے ساتھ خوش ہے تو ایک آدمی گل گامش کی شکایت لے کر آتا ہے۔

''راہ گیر نے اپنا منہ کھولا
اور ان کدو سے مخاطب ہوا:
گل گامش ایوانِ شوریٰ میں زبردستی گھس آیا ہے
حالانکہ یہ عمارت شہر والوں کی ملکیت ہے
وہ ڈھول کی آواز پر جمع ہوئے تھے
تاکہ شبِ عروسی کی خاطر دلھن کا انتخاب کریں
مگر گل گامش ان کی تحقیر کر رہا ہے۔
اس نے شہر کو ناپاک کر دیا ہے۔
وہ عجیب عجیب حرکتیں کرتا ہے۔
وہ چاہتا ہے کہ دلھن شبِ عروسی اس کے ساتھ گزارے۔''

(سید سبطِ حسن، ۱۹۶۲ء:۱۳۱)

راہ گیر کی شکایت سُن کر ان کدو عروق کی طرف رخ کرتا ہے۔ راستے میں گل گامش دلھن کی طرف جارہا ہوتا ہے۔ عروق کے باشندے جب ان کدو کی طرف دیکھتے ہیں تو انھیں خیال گزرتا ہے کہ یہ گل گامش جیسا نظر آتا ہے۔ اس پر بھی کسی دیوتا کی نظر ہے۔ غرض گل گامش کے راستے میں ان کدو کھڑا ہو جاتا ہے۔ یہاں پر ان کدو اور گل گامش کی آپس میں ٹکر ہوتی ہے اور گل گامش غالب ٹھیرتا ہے۔ ان کدو اپنی شکست تسلیم کر لیتا ہے۔ وہ گل گامش کو اپنے سے طاقتور تسلیم کرتا ہے اور دونوں آپس میں دوست بن جاتے ہیں۔

''تب وہ آپس میں گتھ گئے
اور سانڈوں کی مانند ٹکرانے لگے

انھوں نے دروازے اور چوکھٹ کو توڑ ڈالا
اور دیواریں ہل گئیں
گل گامش نے اپنا گھٹنا جھکایا
اور پاؤں زمین پر جما کر جھٹکا دیا
تو ان کدو نیچے گر گیا
تب گل گامش کا غصہ فوراً ٹھنڈا ہو گیا
اور ان کدو نے گل گامش سے کہا
دنیا میں تیرا کوئی ثانی نہیں ہے
تو اپنی ماں کا اکلوتا بیٹا ہے
بیلوں کے باڑے کی جنگلی گائے نن سون کی اولاد
تو سب انسانوں میں بالا و سر بلند ہے۔
ان لیل نے تجھے بادشاہی عطا کی ہے
کیوں کہ تیری طاقت سبھوں کی طاقت سے فزوں تر ہے
تب ان کدو اور گل گامش بغل گیر ہوئے
اور ان کی دوستی پر مہر لگ گئی۔"

(سید سبط حسن،۱۹۶۲،۱۳۳)

گل گامش کا دوسرا حصہ حمبابا، جو دیودار کے جنگل کا بادشاہ ہے، اور گل گامش کی ٹکر سے متعلق ہے۔ گل گامش اس تلاش میں ہے کہ اسے کوئی اپنی طاقت کا سورما نصیب ہو جس پر وہ فتح حاصل کرے اور عروق میں اس کے نام کا ڈنکا بجے۔ جہاں انسانی لاشعور کی پیچیدگیاں دیکھیں کہ اس کے پاس جتنا بھی مرتبہ ہو وہ مزید کی تلاش میں رہتا ہے۔ گل گامش کا ایک اور مسئلہ بقا کی تلاش ہے۔ ان کدو گل گامش کو اس ارادے کے مضمرات سے آگاہ کرتا ہے لیکن گل گامش کو ایک دھن سوار ہے کہ وہ حمبابا کا جبر ختم کرے۔

"بادشاہ گل گامش کے ذہن میں ملکِ بقا کا خیال آیا
اس نے دیودار کے ملک کے بارے میں سوچا
اور اپنے ملازم ان کدو سے کہا:
تقدیر میں تو لکھا تھا کہ میرے نام کی مہر لوحِ خام پر ثبت ہو
لیکن میں نے ابھی تک یہ کام سرانجام نہیں دیا ہے۔
پس میں اس ملک کا سفر کروں گا
جہاں دیودار کے درخت کاٹے جاتے ہیں
میں اپنا نام اس مقام پر ثبت کروں گا

جہاں مشاہیر کے نام ثبت ہوتے ہیں۔
اور جس مقام پر ابھی تک کسی انسان کا گزر نہیں ہوا ہے
وہاں میں دیوتاؤں کے لیے ایک یادگار تعمیر کروں گا۔"

(سید سبط حسن، ۱۹۶۲: ۱۳۳)

ان کدو گل گامش کے اس خیال سے پریشان تو ہوتا ہے لیکن شمس دیوتا کے سہارے اور گل گامش کی ماں نن سون اور باپ لوگل باندہ کی دعاؤں کی طفیل ہمبابا جیسے طاقتور سورما سے لڑنے کے لیے گل گامش کے ساتھ جنگ کا سامان باندھتا ہے۔ یہاں دعا کی فضیلت بھی ذہن میں رکھنے کی ہے کہ کسی بھی مشکل کو آسان کرنے کے لیے دعا کا تصور سومیری تہذیب میں موجود تھا۔ گل گامش کے قصے میں مافوق الفطرت عناصر کو جب تعقل کے پیمانے پر جانچا جاتا ہے تو وہ حقیقت محسوس ہوتے ہیں۔

طلسمانہ کی بھی یہی حقیقت ہے کہ بظاہر ناممکنات بعد میں ممکن اور عین حقیقت محسوس ہوں۔ گل گامش کی داستان میں منصوبہ بندی ہے۔ کہانی کی کڑیاں باہم پیوست ہیں۔ مشاورت کا پورا ایک نظام ہے۔ سب کچھ آناً فاناً نہیں ہو رہا بل کہ ہر قدم اٹھانے سے پہلے پورا پورا سوچا جاتا ہے۔ وہ اسفار ہوں یا خواب ان کی تعبیروں میں تخیل حقیقت بن جاتا ہے۔ گل گامش کی داستان میں خواب رہبر بنتے نظر آتے ہیں۔ مرکزی کردار جہاں بھی کسی کرب میں مبتلا ہوتا ہے وہ خوابوں سے مدد مانگتا ہے اور دیوتا اس کی مدد کرتے ہیں۔ ہمبابا جیسے طاقتور دیوتا کے مقابلے میں شمس دیوتا گل گامش کی ہر ممکن طریقے سے مدد کرتا ہے۔ اگرچہ شمس دیوتا ملک بقا سے گل گامش کو روکتا ہے۔

"نورانی شمس نے جواب دیا:
تو بے شک قوی ہے،
لیکن تجھے ملک بقا سے کیا سروکار"

(سید سبط حسن، ۱۹۶۲: ۱۳۷)

مگر گل گامش کے ارادے کی پختگی نورانی دیوتا کو یاوری پر مجبور کر دیتی ہے۔ یہاں مشیروں کے مشورے بھی دانش سے خالی نہیں۔

"مشیروں نے گل گامش کو برکت دی اور تنبیہ کی کہ
اپنی قوت پر حد سے زیادہ اعتماد نہ کرنا
ہوشیار رہنا اور ابتدا میں دار سنبھل سنبھل کر کرنا۔
آگے والے کا فرض اپنے ساتھی کی حفاظت کرنا ہے
اور واقف راہ ہی رفیق کا محافظ ہو سکتا ہے،
لہٰذا ان کدو آگے آگے چلے۔
وہ جنگل کی راہ سے آگاہ ہے۔

اس نے حمبابا کو دیکھا ہے
اور جنگوں کا تجربہ رکھتا ہے۔
دروں میں پہلے وہی داخل ہو،
وہ چوکنا رہے۔
ان کدو کو چاہیے کہ اپنے دوست کی نگہبانی کرے
اور اسے راستے کے پوشیدہ خطروں سے بچائے۔
ان کدو! ہم مشیرانِ عروق
اپنے بادشاہ کو تیری حفاظت میں دیتے ہیں
اسے سلامتی سے ہمارے پاس واپس لانا۔''

(سید سبطِ حسن، ۱۹۶۲: ۱۴۳)

داستان کی روانی اور مکالموں کی بے ساختگی گل گامش کی داستان کو کسی آج کل کے قصے کے قریب کر دیتی ہے۔ اس داستان کی مدد سے ہم انسان کے ماضی میں جھانک سکتے ہیں کہ اس کے سوچنے کا انداز کیا تھا؟ اس کی منصوبہ بندی کی نوعیت کیا تھی؟ غرض گل گامش کتنے ہی مختلف ذہنوں کی تخلیق کیوں نہ ہو، سوچ کی ایک اکائی ایسی ہے جس کے ساتھ ساری داستان جڑی ہوئی ہے۔ کرداری انتشار بالکل نہیں۔ ہر کردار کی اپنی اپنی ترجیحات اور اعمال ہیں جو اسے سونپے گئے ہیں اور انہیں وہ انجام دے رہا ہے۔ پوری داستان میں گل گامش ایک متفکر اور متحرک کردار کے طور پر اپنے حصے کی کہانی کو آگے بڑھا رہا ہے۔ ان کدو جب گل گامش کو خطرات سے ڈراتا ہے اور حمبابا کی دہشت کو بیان کرتا ہے تو اس کا مقصد یہی ہوتا ہے کہ گل گامش اس مہم سے توبہ کر لے لیکن گل گامش اسے جواب دیتا ہے کہ ٹھیک ہے منزل مشکل ہے، راستہ پُرخطر ہے مگر جب ایک دفعہ ہمت باندھ لی جائے تو پسپائی گناہ ہوتا ہے۔ میں اتنا احمق نہیں کہ اپنی جان ضائع کرنے پر تُلا بیٹھا ہوں:

''میں دشمن کا پکا ضرور ہوں
مگر اُجڈ اور احمق نہیں ہوں۔
دو آدمی ساتھ چلیں تو ہر ایک اپنا بچاؤ بھی کرتا ہے
اور دوست کی سپر بھی بنتا ہے۔
اور اگر وہ جنگ میں کام آئیں
تو ان کا نام باقی رہ جاتا ہے''

(سید سبطِ حسن، ۱۹۶۲: ۱۴۶)

گل گامش کو حمبابا پر فتح حاصل ہو جاتی ہے۔ حمبابا معافیاں بہت مانگتا ہے مگر ان کدو، گل گامش کو حمبابا کی موت ہی کا مشورہ دیتا ہے۔ گل گامش اگر چہ اسے چھوڑ دینا چاہتا ہے مگر ان کدو۔

''ان کدو نے جواب دیا:
اگر قوت فیصلہ نہ ہو
تو قوی ترین انسان بھی قسمت سے مارکھا جاتا ہے۔'' (سید سبط حسن،۱۹۶۲: ۱۵۵)

حمبابا اور ان کدو کا مکالمہ بھی آج کل کی معاشرت سے خاصا قریب ہے۔ کیوں کہ حمبابا جان جاتا ہے کہ ان کدو اسے مروانا چاہتا ہے۔

''ان کدو، تو شر انگیز باتیں کرتا ہے
بھاڑے کا ٹٹو! اپنی روٹی کے لیے دوسروں کا محتاج!
تو نے حریف کے خوف اور رشک سے
یہ کلمات بدزبان سے نکالے ہیں''
ان کدو نے کہا:
''گل گامش! اس کی نہ سُن
حمبابا کو مرنا ہی ہوگا''
(سید سبط حسن،۱۹۶۲: ۱۵۵)

اور آخر میں:

''گل گامش نے اپنے ساتھی کا مشورہ قبول کر لیا۔
اس نے تیشہ سنبھالا اور شمشیر کو بے نیام کیا
اور حمبابا کی گردن پر ضرب لگائی
اور اس کے رفیق ان کدو نے دوسری ضرب لگائی،
تیسری ضرب پر حمبابا گر پڑا
اور ہلاک ہو گیا''
(سید سبط حسن،۱۹۶۲: ۱۵۶)

داستان کا تیسرا حصہ محبت کی دیوی عشتار سے متعلق ہے۔ عشتار کا کردار اپنے باطن میں عورت کی نفسیات کی بعض ایسی گرہوں سے واقف کراتا ہے، جن کو ہم آج تک نہیں سلجھا سکے۔ عورت ایک مقام پر انسان کی موت بن جاتی ہے۔ لیکن پتا نہیں کیا بات ہے آج کا انسان اس دام سے بچ نہیں پاتا۔ تھوڑا سا وقت گزرتا ہے کہ انسان عورت کے پنچایے ہوئے سارے دکھ بھول جاتا ہے۔ سارے دام سہانے لگنے شروع ہو جاتے ہیں۔

عشتار خوش شکل دیوی ہے، جو گل گامش کو اپنے حسن کے جال کا اسیر بنانا چاہتی ہے مگر گل گامش زیرک اور دانا ہے۔ وہ عشتار کو اس کی ماضی کی محبتوں کی داستان سناتا ہے کہ تم نے کس کے ساتھ وفا کی ہے۔ اس میں گل گامش عورت کی نفسیات پر بڑی بصیرت افروز باتیں کرتا ہے۔

"تو وہ انگیٹھی ہے جو سردیوں میں ٹھنڈی رہتی ہے،
وہ پائیں دروازہ ہے
جو ہوا کے جھونکوں اور گرد کے طوفانوں کو
اندر آنے سے نہیں روکتا۔
ایک محل جو اپنی پاسبان فوج پر آفت ڈھاتا ہے
تارکول سے بھرا مٹکا جسے اٹھاؤ
تو کپڑے اور جسم سب کالے ہو جاتے ہیں۔"

(سید سبط حسن، ۱۹۶۲: ۱۵۸)

گِل گامش دلائل سے عشتار کو جواب دیتا ہے۔ اور ایک ایک عاشق کا حال بتاتا ہے کہ جس سے تو نے محبت کی اور وہ پامال ہو گیا۔ گویا ہر جائی لوگ فرد کو پامال کر دیتے ہیں۔ بے جرم و خطا پامالی کتنی بھیانک اور کرب ناک ہوتی ہے۔

"تموز کا حال سن،
جو تیرے عہد جوانی میں تیرا عاشق تھا
تو اسے سالہا سال رلاتی، تڑپاتی رہی۔
تو نے طائر ہفت رنگ سے عشق کیا
اور پھر اس کے بازو توڑ دیئے
اور اب وہ باغ میں بیٹھا "میرے بازو، میرے بازو" پکارتا رہتا ہے
تب تو نے ایک قوی ہیکل شیر سے عشق کیا
پھر اسی کے لیے سات اور سات گڑھے کھودے۔
تب تو نے ایک اسپ نر سے عشق کیا
جو جنگ میں شہرت پا چکا تھا
مگر انجام کار اس کی تقدیر میں مہمیز، چابک اور چڑے کا ہنٹر لکھا گیا۔"

(سید سبط حسن، ۱۹۶۲: ۱۵۸)

غرض عشتار کے عشق کی لمبی داستانیں ہیں جن پر گِل گامش مکمل کر روشنی ڈالتا ہے۔ عشتار، گِل گامش کی سرد مہری اور سچائی کے بیان سے بہت سیخ پا ہوتی ہے۔ یعنی اگر گِل گامش اس کی قربت حاصل کر لیتا تو سب درست تھا مگر دوسری صورت درست نہیں۔ عشتار سخت برہم ہوتی ہے اور اپنے باپ سے اس "گستاخی" کی شکایت کرتی ہے کہ اس نے مجھے بدنام کیا ہے۔ اے میرے باپ انو مجھے ثورِ فلک عطا کر تاکہ میں اپنی بدنامی کا بدلہ لے سکوں۔ عشتار کا باپ اسے تلقین کرتا ہے کہ اگر تجھے ثورِ فلک عطا کیا تو کچھ عرصہ تک مخلوق کے لیے اناج نہیں اُگ سکے گا۔

پہلے اناج کا بندوبست کرو پھر تجھے ثور فلک عطا کروں گا۔ عشتار اناج کے بندوبست کا یقین دلاتی ہے جس پر اسے ثور فلک دیا جاتا ہے، جو تین حملوں میں کئی سو بندے مارتا ہے۔ بالآخر گل گامش اور ان کدو ثور فلک کو مار دیتے ہیں اور عشتار کو ناکامی کا منہ دیکھنا پڑتا ہے۔ لیکن یہ سب کارروائی ان کدو کی موت بن جاتی ہے، جو گل گامش کا دوست ہے۔ عشتار دیوتاؤں سے فریاد کرتی ہے اور دیوتا مجلس شوریٰ بلاتے ہیں۔ ان کدو گل گامش سے کہتا ہے۔

''اور جب صبح ہوئی تو ان کدو نے گل گامش سے کہا:

رات میں نے ایک عجیب خواب دیکھا:

انو، ان لیل، ایا اور شمس مجلس شوریٰ میں بیٹھے تھے

اور انو نے ان لیل سے کہا:

اُنھوں نے ثور فلک اور حمبابا کو ہلاک کیا ہے

لہٰذا دونوں میں سے ایک کو مرنا ہوگا۔''

(سید سبط حسن، ۱۹۶۲ء: ۱۵۸)

اور پھر علالت کے بعد ان کدو مر جاتا ہے جس پر گل گامش کو بہت صدمہ پہنچتا ہے۔ وہ ان کدو کا مجسمہ بنواتا ہے اور ان کدو کا شمس دیوتا کو نذرانہ پیش کر دیتا ہے۔ یہاں عورت بغیر کسی وجہ کے موت بن جاتی ہے۔ یعنی جس نے عورت کے مکر و فریب کا پردہ چاک کیا، عورت اس کی دشمن بن جاتی ہے اور اس کو تباہ کرنے کی منصوبہ ساز بھی بن جاتی ہے۔ عورت کے مکر و فریب کو سورۃ یوسف میں بیان کیا گیا ہے اور اس کے مکر سے پناہ مانگی گئی ہے۔ عشتار قدیم زمانے کی عورت ہے مگر آج کے مہذب معاشرے میں صورت حالات مختلف نہیں۔ وہی عورت کے مکر ہیں، بہکاوے ہیں، جو نت نئی صورتیں بدل کر معاشرے میں اپنے وجود کا احساس دلائے جا رہی ہے۔

داستان کا چوتھا حصہ حیاتِ ابدی کی تلاش سے متعلق ہے۔ گل گامش ان کدو کی موت سے بہت رنجیدہ ہے اور اپنے انجام سے بہت خائف ہے کہ میری لاش میں بھی کیڑے پڑیں گے جیسا کہ ان کدو کے ساتھ ہوا۔ وہ حیاتِ ابدی کی تلاش میں نکلتا ہے جس میں مصائب و آلام سے اس کا واسطہ پڑتا ہے۔ سفر کے آغاز میں بچھوؤں کے علاقے سے گزرنے پر نر بچھو گل گامش سے مخاطب ہوتا ہے:

''نر نے اپنا منہ کھولا اور گل گامش سے کہا:

عورت کے پیٹ سے پیدا ہونے والے کسی انسان نے

آج تک وہ نہیں کیا جو تو چاہتا ہے۔

فانی انسان اس پہاڑ کو عبور نہیں کر سکتا۔

اس کا اندھیارا اٹھارہ کوس لمبا ہے۔

اس تاریکی میں اجالے کا گزر نہیں،

اس تاریکی سے دل بیٹھنے لگتا ہے۔

طلوع آفتاب سے غروب آفتاب تک وہاں کوئی روشنی نہیں ہوتی"
گل گامش نے کہا:
مجھے خواہ رنج پہنچے یا تکلیف،
میں خواہ کراہتا ہوا جاؤں یا روتا ہوا،
پھر بھی مجھے وہاں پہنچنا ضرور ہے۔
لہٰذا پہاڑ کا پھاٹک کھول دے۔"

(سید سبط حسن، ۱۹۶۲: ۱۷۶)

گل گامش راستے کے مصائب جھیلتا ہے۔ اسے کسی نے بتایا ہے کہ اس کائنات میں اتناپشتیم ایسی ہستی ہے جسے دیوتاؤں نے حیاتِ دوام بخشی ہے۔ نر دیوتا گل گامش کو مشو دیوتا کے بارے میں بتاتا ہے۔ مشو سے رہنمائی حاصل کرنے کے بعد گل گامش شراب بنانے والی دیوی سدوری تک پہنچتا ہے۔ سدوری گل گامش کو بتاتی ہے کہ کئی کالے کوس کاٹنے کے بعد تم ارشانبی سے ملنا جو اتناپشتیم کا ملاح ہے اور وہ تمھیں سمندری سفر عبور کروانے کے بعد اتناپشتیم تک لے جائے گا۔ گل گامش راستے کی صعوبتیں برداشت کرنے کے بعد اتناپشتیم تک پہنچ جاتا ہے۔ اتناپشتیم، گل گامش سے مخاطب ہوتا ہے۔

"اتناپشتیم نے کہا:
دنیا میں کسی شے کو ثبات نہیں ہے
کیا ہم گھر اس لیے بناتے ہیں کہ وہ ابد تک قائم رہے؟
کیا ہم معاہدے پر مہر اس لیے لگاتے ہیں
کہ وہ دوامی ہو جائے۔
کیا بھائی اپنی موروثی جائیداد کو آپس میں اس لیے بانٹتے ہیں
کہ وہ سدا محفوظ رہے۔
کیا دریا میں سیلاب ہمیشہ رہتا ہے؟
تتلی اپنے خول سے نکلتی ہے
تاکہ سورج کے چہرے کو بس ایک نظر دیکھ لے
ازل سے آج تک کسی چیز کو ثبات نصیب نہیں ہوا ہے۔
سوئے اور موئے آدمی میں کتنی مشابہت ہے!
درباری ہوں یا بازاری، دونوں کی تقدیر میں فنا ہے،
مرتے وقت دونوں یکساں ہوتے ہیں۔"

(سید سبط حسن، ۱۹۶۲: ۱۸۹)

یہاں پر اتناپشتیم کے مکالمے داستان پر لکھنے والے کی شعوری یا لاشعوری گرفت کو واضح کرتے ہیں۔ اتنا پشتیم کو چوں کہ دوام حاصل ہے اس لیے اس کی گفت گو میں ایک بصیرت اور دانائی ہے۔ بڑے تحمل کیساتھ اتنا پشتیم کائنات کے اسرار کے بارے میں نہایت بلیغ طریقے سے روشنی ڈال رہا ہے۔ ہر نقطے میں ایک رمز چھپی ہوئی ہے۔ وہ اسرار ہیں جن کی تلاش میں آدم کی اولاد آج تک خاک چھان رہی ہے۔زندگی، موت، موت کے بعد زندگی۔ انسان کو نفس مطمئنہ کیسے حاصل ہو سکتا ہے؟ یہ سب رموز گل گامش کی داستان کے موضوعات ہیں، جن کی آفاقیت کا دائرہ تمام عالم کو اپنے ہالے میں لیے ہوئے ہے۔ گل گامش، اتنا پشتیم، جسے دیوتاؤں نے دوام بخشا ہے، کی تقریر کے بعد اظہار خیال کرتا ہے۔

"تب گل گامش نے اتناپشتیم سا کن مادرا سے کہا:
اتناپشتیم! میں تجھے دیکھتا ہوں
تو مجھے تیری ظاہراً شکل وصورت اپنے سے مختلف نظر نہیں آتی
میرے جسم میں کوئی عجیب یا انوکھی بات نہیں ہے۔
میں نے سوچا تھا کہ تو بھی کوئی سورما ہوگا، ور پے جنگ
مگر تو اپنی پیٹھ کے بل زمین پر آرام سے لیٹا ہے
سچ بتا، تو دیوتاؤں کے حلقے میں کیسے پہنچا
اور تجھے حیات ابدی کیسے ملی؟
اتناپشتیم نے گل گامش سے کہا:
میں سر نہاں کو تجھ پر عیاں کروں گا
اور دیوتاؤں کا ایک راز تجھے بتاؤں گا۔"

(سید سبط حسن، ۱۹۶۲: ۱۹۰)

داستان کا پانچواں حصہ سیلاب عظیم سے متعلق ہے جسے دیوتاؤں نے نازل کیا اور اہل زمین پر زندگی کا دائرہ تنگ کر دیا۔ اسی سیلاب کے عذاب سہنے کے بعد اتناپشتیم کو حیات ابدی ملی تھی۔ سیلاب کا پس منظر جاننے کے لیے گل گامش کا اقتباس جس کا سیاق انسانی بہتات سے متعلق دیوتاؤں کی برہمی ہے۔ یہاں پر آبادی کے بڑھنے سے متعلق دیوتاؤں کی پریشانی آج کل کے محکمہ بہبود آبادی کی یاد دلاتا ہے کہ اگر آبادی زیادہ ہوگئی تو کائناتی امن پامال ہو کر رہ جائے گا۔ یہ سومیری تہذیب کی داستان ہے جس کی پرچھائیاں آج کی زندگی پر بھی محسوس کی جاسکتی ہیں۔

"ان لیل نے یہ ہنگامہ سنا
تو دیوتاؤں کی مجلس شوریٰ سے کہا:
"بنی نوع انسان کا شوروغل برداشت سے باہر ہوگیا ہے
اور ان کی بکواس کے باعث سونا محال ہے"

بس دیوتاؤں کے دل میں سیلاب کا خیال آیا
لیکن میرے آقا ایا نے مجھے خواب میں خبردار کر دیا
اس نے دیوتاؤں کی باتیں چپکے سے میرے جھاڑ کے گھر کو بتا دیں
جھاڑ کے گھر، جھاڑ کے گھر۔"

(سید سبط حسن، ۱۹۶۲: ۱۹۱)

ایا دیوتا کی ان باتوں میں لافانی حیات کا راز ہے۔ اسلامی کتب فکر کی بعض شقوں میں خاص طور پر تصوف کے رُو سے دنیا کو تیاگنے کا فلسفہ ایا دیوتا کے ان فرمودات سے متعلق ہے۔ ایا اتنا پشتیم سے کہتا ہے:

"او شرو پاک کے انسان، یو بارتوتو کی اولاد!
اس گھر کو ڈھادے اور ایک کشتی بنا،
اپنے اثاثے اور املاک سے کنارہ کش ہو جا
اور اپنی جان کی فکر کر،
دنیاوی چیزوں کو حقیر سمجھ
اور اپنی روح کو موت سے بچا
اپنا مکان مسمار کر دے
اور میں کہتا ہوں کہ ایک کشتی بنا۔"

(سید سبط حسن، ۱۹۶۲: ۱۹۱)

ایک بات بڑے پتے کی کہی گئی ہے کہ اپنی روح کو موت سے بچا۔ یعنی جسم کی موت سے روح کی موت زیادہ بھیانک ہوتی ہے۔ انسان کو اپنی روح کی بقا کی جنگ لڑنی چاہیے۔ روح کی بقا ہی حیات ابدی کی ضمانت ہے۔ سیلاب عظیم کے بعد ان لیل اس جہاز پر آتا ہے جس پر اتنا پشتیم سوار ہے۔

"اس نے مجھے اور میری بیوی کو ہاتھ سے پکڑا
اور جہاز کے اندر لے گیا
خود درمیان میں کھڑا ہوا اور ہمیں دائیں بائیں
رکوع میں جانے کا حکم دیا۔
اس کی ہماری پیشانی چھوئی
اور ہمیں برکت دی:
"ماضی میں اتنا پشتیم ایک فانی انسان تھا
آئندہ وہ اور اس کی بیوی یہاں سے دو دریاؤں کے دہانے پر
رہیں گے"
پس دیوتاؤں نے مجھے اپنی پناہ میں لیا

اور اس دور دراز مقام پر،
دریاؤں کے دہانے پر، رہنے کا حکم دیا۔"

(سید سبطِ حسن، ۱۹۶۲ء: ۱۹۸)

داستان کا چھٹا حصہ گل گامش کی عروق مراجعت سے متعلق ہے۔ اتنا پشتیم گل گامش کے حیاتِ ابدی حاصل کرنے اصرار پر ایک آزمائش دیتا ہے کہ تجھے چھ راتیں اور سات دن جاگنا ہوگا۔ گل گامش کو لیے کے بل آرام کر رہا تھا کہ اسے نیند آگئی۔ اتنا پشتیم اپنی بیوی سے کہتا ہے کہ ذرا اس کو دیکھ یہ مرد قوی حیاتِ ابدی کا طلب گار تھا مگر اس پر نیند کی دھند ابھی سے لہرا رہی ہے۔ اس کی بیوی جواب دیتی ہے کہ اسے جگا دو تاکہ اپنے گھر کی راہ لے۔ اتنا پشتیم بیوی سے کہتا ہے کہ بس تو روز اس کے سرہانے روٹی پکا کر رکھ دیا کرو اور دیوار پر ایک نشان لگا دیا کرو۔ یہاں حساب کا قدیم طریقہ بھی ملاحظہ کیا جاسکتا ہے۔ گل گامش جب جاگتا ہے تو کہتا ہے کہ بس آنکھ لگ گئی جس پر اسے بتایا جاتا ہے کہ تو اتنے دن سویا کہ تمہارے سرہانے رکھی ہوئی روٹیاں شکلیں بدل گئیں ہیں وہ بالترتیب پتھر، چڑے، سیلن، پھپھوندی، سبزی مائل جب کہ چھٹی تازہ اور ساتویں چولہے پر ہے۔ یہاں وقت کی پیائش کا منفرد اُسلوب دیکھنے کو ملتا ہے۔ غرض گل گامش مطلوبہ ریاضت نہیں کر سکتا اور اسے سمندر کے راستے واپس جانا پڑتا ہے۔ ارشہ، اتنا پشتیم کے عتاب کا نشانہ بنتا ہے۔ گل گامش جانوروں کی کھال کا لباس اتار کر غسل کرتا ہے۔ اتنے میں اتنا پشتیم کی بیوی اس سے کہتی ہے کہ اتنی مشکلوں کے بعد ہم تک پہنچا ہے اسے کچھ تو ایسا عطا کر دو کہ اسے یاد رہے۔ اتنا پشتیم راضی ہو جاتا ہے۔

"گل گامش! تو یہاں تھکا ماندہ آیا تھا،
اب میں تجھے کیا چیز دوں
جسے دے کر تو اپنے دیس کو جائے
گل گامش! میں ایک خفیہ بات تجھ پر ظاہر کرتا ہوں
اور یہ اسرار خداوندی ہے جو میں تجھے بتاؤں گا،
ایک بوٹا ہے جو پانی کے اندر اُگتا ہے
وہ گلاب کی مانند خار دار ہے
وہ تیرے انگلیوں کو لہولہان کر دے گا
لیکن تو اس بوٹے کو حاصل کرنے میں کامیاب ہو جائے
تو تیرے ہاتھ میں وہ شے ہوگی
جس سے انسان کا شباب رفتہ لوٹ آتا ہے۔"

(سید سبطِ حسن، ۱۹۶۲ء: ۲۰۲)

گل گامش نے پاؤں میں بھاری پتھر باندھے اور پانی کی تہہ میں اتر گیا اور وہ بوٹا حاصل کر لیا۔ گل گامش

نے سوچا کہ میں اسے عروق کے بوڑھوں کو دوں گا اور ان کی جوانی واپس آ جائے گی یعنی شباب اور اسے بعد میں خود بھی استعمال کروں گا۔ شباب کی ہمیشگی کی خواہش بھی فرد کے باطن میں رکھ دی گئی ہے۔ مگر تقدیر کے اپنے کھیل ہیں۔ بوٹا گل گامش کے پاس نہیں رہتا۔

"گل گامش نے ٹھنڈے پانی کی ایک باؤلی دیکھی
تو اس میں اترا اور نہانے لگا
باؤلی میں ایک سانپ رہتا تھا
اس نے پھول کی میٹھی خوشبو سونگھ لی
وہ پانی سے نکلا اور پودے کو ہڑپ کر گیا۔
فوراً ہی اس نے اپنی کینچلی اتار دی
اور باؤلی میں واپس چلا گیا۔"

(سید سبط حسن، ۱۹۶۲: ۱۶۳)

گل گامش آہ و زاری کرتا ہے اور دکھوں سے چور چور عروق واپس آ جاتا ہے۔

داستان کا ساتواں اور آخری حصہ آقائے کلاب گل گامش کی موت کا احوال ہے۔ ہم نے دیکھا اتنے کشٹ کاٹنے کے بعد بھی گل گامش کو بقا حاصل نہیں ہو سکی۔ وہی ہوا جو آج تک انسانوں کے ساتھ ہوتا آیا ہے۔ علامتی طور پر دیکھا جائے تو یہ ایک سبق ہے کہ تم خواہ کتنے بڑے سورما بن جاؤ تمھیں مرنا ہوگا۔ یہ وہ مرحلہ ہے جس پر سے سبھی کو بلا تخصیص رنگ و نسل، مقام و مرتبہ گزرنا ہے۔ ایسا نہیں کہ آپ بادشاہ بن گئے ہو تو بادشاہ کیا مرتے نہیں۔ اگر کہیں دوام ہے تو خدائے پاک کی ذات یا اس کی مقرب ہستیوں کو، مگر ہم اس حیات دائمی کا شعور نہیں رکھتے۔

"دیوتاؤں کے دیوتا، ان لیل کوہستانی نے
گل گامش کی جو تقدیر لکھی تھی
وہ پوری ہوئی
پاتال کا اندھیرا اسے روشنی دکھائے گا۔
پشت با پشت تک نسل انسانی اس کی یادگار کا جواب نہ پیش کر سکے گی
نئے چاند کی مانند سورماؤں اور دانشمندوں کی تقدیر میں بھی
عروج اور زوال لکھا ہوتا ہے۔
مگر دنیا والے کہیں گے:
کون ہے جس نے گل گامش کی مانند
طاقت اور جرأت سے حکومت؟"

(سید سبط حسن، ۱۹۶۲: ۲۰۴)

یہ تمام خوبیاں ۔گل گامش کی مطلق العنانی کو ظاہر کرتی ہیں کہ وہ کتنا بڑا شہزادہ تھا مراد آپ جو کچھ بھی بن جاؤ دوام صرف موت ہی کو ہے۔ اب کیا ہے؟

''گل گامش نہیں ہے تو:
اس کے بغیر روشنی گم ہے،
جیسے اندھیری راتوں میں،
پرچھائیوں کے مہینے میں
گل گامش تیرے خواب کی یہی تعبیر تھی
مگر حیاتِ ابدی تیری قسمت میں نہیں تھی۔
اور پھر علالت کے بعد
اور یوں ہوا کہ انھیں دنوں ۔گل گامش نن سون کا بیٹا کوچ کر گیا
بے نظیر بادشاہ، جس کا انسانوں میں جواب نہ تھا
جس نے اپنے آقا ان لیل کو فراموش نہ کیا۔
ستائش بے حساب ۔گل گامش آقائے کلاب کی۔'' (سید سبطِ حسن،۱۹۶۲:۲۰۵)

حوالہ جات:

سبطِ حسن، سید (۱۹۶۱ء)، ''گل گامش کی داستان''، مشمولہ نقوش، شمارہ ۹۱
سبطِ حسن، سید، (۱۹۶۲ء)، گل گامش کی داستان، مشمولہ نقوش، شمارہ ۹۳

وجہی کی تصانیف کی تدوین کا تجزیاتی مطالعہ

ڈاکٹر صائمہ ارم

Abstract:

Mulla Wajhi is a one of the greatest literary figures of Deccan era. He was a poet as well as a prose writer. His creations include "Sub Rus", "Qutub Mushtari" and "Taaj Ul Haqaaeq". These books have great literary merit. These are a mile stone in the evolution of Urdu prose and Urdu poetry. His books have been edited by different researchers including Molvi Abdul Haque. In this article Dr. Saima Iram analyses these editions from the point of view of principles of Tadveen e Matn.

اردو ادب میں سرزمینِ دکن کو کئی امتیازات حاصل ہیں۔ یہ صوفیا کی سرزمین ہے ۔ بہت سے صوفیا نے یہاں اسلام کی تبلیغ کی ۔ انھوں نے دکھنی زبان میں شاعری اور نثر کے ذریعے اخلاقیات کی تعلیم دی۔ دوسرا امتیاز یہ ہے کہ گولکنڈہ اور بیجا پور میں بادشاہوں کے زیرِ سرپرستی اردو شعر و ادب اور نثر کے بہت سے کارنامے انجام دیے گئے ۔ غزل، مثنوی ، گیت ، قصائد اور ریختی جیسی اصناف کی بنیاد رکھی گئی اور انھیں فروغ دیا گیا۔ گولکنڈہ میں محمد قلی قطب شاہ اور عبداللہ قطب شاہ خود بھی شاعر تھے اور شعرا کی سرپرستی کرتے تھے ۔ اس دلچسپی اور سرپرستی کا نتیجہ یہ ہوا کہ بہت سا ادب تخلیق کیا گیا جسے اردو ادب میں اولیت کا درجہ حاصل ہے ۔ وجہی اُسی دور کے شعرا سے تعلق رکھتا ہے ۔ وہ محمد قلی قطب شاہ کے دربار کا ملک الشعرا تھا۔ اس نے مثنوی قطب مشتری لکھی اور نثر میں تاج الحقائق اور سب رس تحریر کیں ۔

وجہی کی تصانیف میں مثنوی ''قطب مشتری'' اور ''سب رس'' کو مولوی عبدالحق جبکہ ''تاج الحقائق'' کو ڈاکٹر نورالسعید اختر نے ترتیب دیا ہے۔ ذیل میں وجہی کی ان تصانیف کا تعارف اور خصوصیات درج کی جا رہی ہیں:

ا۔قطب مشتری

مولوی عبدالحق نے ملا وجہی کی نظم قطب مشتری کو مرتب کیا جو پہلی بار ۱۹۳۸ء میں شائع ہوئی اور ۱۹۵۳ء میں دوسری بار انجمن ترقی اردو کراچی سے شائع ہوئی۔

مقدمے میں مولوی عبدالحق نے وجہی کی تین کتابوں کی دریافت کا ذکر کیا ہے۔ان میں سب رس، تاج الحقائق اور قطب مشتری شامل ہیں۔قطب مشتری کے سنہ تصنیف کے بارے میں لکھتے ہیں:

"یہ مثنوی جیسا کہ خود وجہی نے لکھا ہے ۱۰۱۸ھ میں تصنیف ہوئی۔

تمام اس کیا دیس بارا منے

سنہ ایک ہزار ہور اٹھارا بنے" ۱۳

مثنوی کے بارے میں اس قیاس کو کہ اس میں در پردہ سلطان محمد قلی قطب شاہ اور بھاگ متی کے مشہور عشق کی داستان بیان کی گئی ہے، مولوی عبدالحق نے رد کرتے ہوئے لکھا ہے:

"مثنوی میں جو واقعات بیان کیے گئے ہیں بھاگ متی کے عشق سے ان کا کوئی تعلق نہیں پایا جاتا۔وجہی کا مقصد اس مثنوی کے لکھنے سے بادشاہ کے حسن و جمال، شجاعت اور لیاقت کی تعریف کرنا ہے اور بس۔" ۱۴

مرتب نے یہ بھی لکھا کہ وجہی کے دعوے اور تعلّی کے باوجود یہ مثنوی اعلیٰ پائے کی نہیں ہے۔تاہم اس اعتبار سے قابل قدر ہے کہ قدیم ہے اور اس دور کا ایسا مرتب کلام کم ملتا ہے۔مولوی عبدالحق وجہی کی غزلوں کے بارے میں لکھتے ہیں:

"مثنوی کے بیان میں موقع موقع سے چند غزلیں بھی آ گئی ہیں۔یہ غزلیں خود وجہی کی ہیں۔ان میں زبان اور خیال دونوں اعتبار سے ہندی کا پورا پورا اثر پایا جاتا ہے۔زبان سادہ اور شیریں ہے۔الفاظ زیادہ تر ہندی ہیں اور بعض فارسی عربی لفظوں کو ہندی لب و لہجے میں ڈھال کر ہندی بنا لیا ہے۔" ۱۵

مولوی عبدالحق لکھتے ہیں کہ یہ مثنوی میں نے دو نسخوں سے مرتب کی ہے۔ایک قلمی نسخہ میرے پاس ہے جو بہت پرانا معلوم ہوتا ہے لیکن ناقص اور نامکمل ہے اور اول و آخر اور بیچ بیچ میں سے ورق غائب ہیں۔دوسرا نسخہ برٹش میوزیم لندن کا ہے جس کا عکس منگا لیا گیا تھا۔ان دونوں نسخوں سے مقابلہ کر کے یہ نسخہ ترتیب دیا گیا ہے۔چونکہ میرا نسخہ ناقص ہے اس لیے بعض مصرعے صاف نہیں ہوئے اور جیسے برٹش میوزیم کے نسخے میں تھے ویسے ہی لکھ دیے گئے۔جہاں تک میرے نسخے نے ساتھ دیا تصحیح میں دقت نہیں ہوئی۔" ۱۶

مولوی صاحب نے اپنے نسخے کی دو خصوصیات کا ذکر کیا ہے۔اول تو یہ کہ وہ زیادہ بڑا ہے۔اس میں بعض بیان ایسے ہیں جو برٹش میوزیم والے نسخے میں نہیں مثلاً سفر میں شہزادے کی مہموں میں سیمرغ کا مقابلہ اس طرح اور

مقامات میں اضافہ ہے۔ چونکہ یہ بیان مکمل نہیں تھے اس لیے ضمیمے کے طور پر شامل کر دیے۔ بعض بعض مقامات پر اشعار بھی زیادہ ہیں وہ اشعار بھی شامل کر دیے ہیں اور ان کے ساتھ (ن) لکھ دیا ہے تاکہ معلوم ہو جائے کہ یہ نسخہ انجمن سے لیے گئے ہیں۔ دوسری خصوصیت یہ ہے کہ مرتب کے نسخے کا رسم الخط عجیب قسم کا ہے۔ خط نسخ ہے لیکن الفاظ میں اکثر حروف علت کا کام اعراب سے لیا ہے۔ خصوصاً ان حروف علت کے لیے جو لفظ کے آخر میں آتے ہیں۔ مثلاً اس مصرع کو "جو بے ربط بولے تو بیتاں پچیس" یوں لکھا ہے "جوب ربط بول توں بیتاں پچیس" اس رسم الخط کا عکسی نمونہ بھی اس کتاب میں دیا گیا ہے۔

قدیم دکنی زبان کے الفاظ کی وجہ سے کتاب کے آخر میں الفاظ کی فرہنگ بھی دے گئی ہے۔

حواشی میں کہیں تو الفاظ کو موجودہ املا کے مطابق تلفظ درج کیا گیا ہے اور کہیں اختلاف نسخ دیے گئے ہیں۔

دیا بید (ا) تیں بجہ بجن نار کوں ۵

حاشیہ میں اس مصرع کو یوں درج کیا ہے

"ا۔ (ن) رکھے نطفے میں کیوں چھپا حار کوں" ۶

"در شرح شعر گوید" کے عنوان میں شعر کے بعد حاشیے میں وضاحت کی ہے:

"اس شعر کے بعد انڈیا آفس کے نسخے میں یہ شعر درج ہے جو ظاہر ہے کہ اس مثنوی کا نہیں ہوسکتا۔ میرے نسخے میں نہیں ہے۔

نو لاس ہور نازک کہاں ہور دہ سل جیسے لاٹ
چندن کیری رتی بھلی نا بھارا بھر کر کاٹ ہے

"جو کوی جوہری ہے سو (ا) پچھان کر" کا حاشیہ یوں درج کیا ہے

"ا۔ (ن) خوب سو جان کر ۸

۲۔ تاج الحقائق

ڈاکٹر نورالسعید اختر نے وجہی کی نثری تصنیف "تاج الحقائق" کو مرتب کیا جو ۱۹۷۰ء میں بمبئی سے شائع ہوئی۔ مقدمے میں ڈاکٹر نورالسعید اختر نے وجہی کے بارے میں تمام ممکنہ معلومات فراہم کر دی ہیں۔

محمد قلی قطب شاہ نے وجہی کو ملک الشعرا کا خطاب دیا۔ بادشاہ کی فرمائش پر ۱۰۱۸ھ میں قطب مشتری نظم کی۔ یہ مثنوی وجہی نے بارہ روز میں مکمل کی۔ محمد قلی قطب شاہ کی وفات کے بعد محمد قطب شاہ اور عبداللہ قطب شاہ کے عہد میں غواصی چھایا رہا۔ عبداللہ قطب شاہ کی فرمائش پر وجہی نے ۱۰۴۵ھ (۱۶۳۶ء) میں سب رس مکمل کی۔ قطب مشتری اور سب رس کے درمیانی عرصہ میں وجہی نے تاج الحقائق تصنیف کی جس کا موضوع تصوف ہے۔

"تاج الحقائق میں وجہی ایک کامل پیر و مرشد بن جاتے ہیں اور طالبانِ حق کو عشقِ مجازی

کے ذریعے عشق حقیقی کی سرحدوں تک لے جاتے ہیں۔"۹

تاج الحقائق کا سنہ تصنیف معلوم نہیں ہے تاہم مرتب نے خیال ظاہر کیا ہے کہ محمد قلی قطب شاہ کی وفات کے بعد عبداللہ قطب شاہ کی حکومت کے دوران کے ۲۷ سالوں کے طویل عرصے میں صرف فارسی دیوان ہی مرتب نہیں کیا بلکہ انھوں نے صوفیانہ حقائق سے متعلق تصنیف تاج الحقائق بھی پایہ تکمیل کو پہنچائی۔ تاج الحقائق اور سب رس کے مشترک الفاظ، جملے، محاورے، مقولے، احادیث، مماثل حوالوں کی مثالیں دے کر مرتب نے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے:

"مندرجہ بالا داخلی شواہد کی روشنی میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ تاج الحقائق کے مصنف ملا وجہی ہی ہیں۔" ۱۰

درج بالا داخلی شواہد اس حوالے سے ناکافی ہیں کہ وجہی کے دور میں تصوف کا موضوع عام تھا اور اس کے ترتیے میں مصنف کا نام وجیہہ الدین دیا گیا ہے اسد اللہ وجہی نہیں۔ اور وجہی کے نام کے حوالے سے اب کوئی شک وشبے کی گنجائش باقی نہیں کہ اس کا نام اسد اللہ تھا، وجیہہ الدین نہیں۔ وہ تخلص کے طور پر وجہی، وجیہی یا وجیہہ ضرور استعمال کرتا ہے لیکن نام کے طور پر نہیں۔ ڈاکٹر جمیل جالبی بھی "تاج الحقائق" کو وجہی کی تصنیف نہیں مانتے۔ تاریخ ادب اردو کی جلد اول میں لکھتے ہیں:

"ایک اور تصنیف "تاج الحقائق" بھی وجہی سے منسوب کی جاتی ہے جو یقیناً وجہی کی تصنیف نہیں ہے۔ کہیں کہیں سب رس اور تاج الحقائق کے موضوعات ایک دوسرے سے ضرور ٹکرا جاتے ہیں لیکن یہ وہ موضوعات ہیں جو اس زمانے میں عام تھے اور ان کی تاویل ہر شخص اپنے اپنے انداز میں کرتا تھا۔"۱۱

تاج الحقائق کے متن کی تدوین میں درج ذیل مخطوطے مرتب کے پیش نظر رہے: بمبئی اور علی گڑھ کے نسخوں کو شہروں کی مناسبت سے مخطوطہ ب اور مخطوطہ ع کے نام دیے گئے ہیں۔ اسٹیٹ لائبریری کے نسخے کے لیے الف اور سالار جنگ لائبریری کے نسخے کے لیے س کے مخففات استعمال کیے گئے ہیں۔ ادارہ ادبیات حیدر آباد کا مخطوطہ چونکہ ترجمہ ہے اس لیے اس نسخے کو اختلاف نسخ میں استعمال نہیں کیا گیا۔

مقدمے میں مخطوطات کا تعارف تفصیل سے درج کیا گیا ہے جس میں مخطوطے کی حالت، سائز، کتابت، کاتب، ابتدائی عبارت اور ترقیمے درج کیے گئے ہیں۔ ان نسخوں کا مختصر تعارف درج ذیل ہے:

مخطوطہ ب۔ یہ نسخہ جامعہ بمبئی کی ملکیت ہے۔ اس کی کتابت ۱۰۹۳ھ سے قبل ہوئی۔ اس کے کاتب جان محمد محری ہیں۔

مخطوطہ ع۔ انجمن ترقی اردو علی گڑھ کا نسخہ ہے۔ کاتب سید حرمت اللہ قادری نے ۱۱۶۰ھ میں اسے نقل کیا۔ یہ ناقص الآخر ہے۔

مخطوطہ الف۔ اسٹیٹ لائبریری حیدر آباد کا مخزونہ ہے۔ یہ نسخہ مکمل ہے۔ ۱۲۴۵ھ میں مکمل ہوا۔ کاتب کا نام

درج نہیں ہے۔

مخطوطہ س۔ کتب خانہ سالار جنگ حیدر آباد کا یہ مخطوطہ "سب رس" کے نام سے موسوم کیا گیا ہے۔ یہ ناقص الآخر ہے۔

ادارہ ادبیات حیدر آباد کا نسخہ خالص دکنی میں نہیں ہے بلکہ اردو میں ہے۔ سید ابصار علی شاہ حسینی قادری نے دکنی کے غیر معروف الفاظ کے بجائے ہندی الفاظ میں کر دیا ہے۔

مرتب نے تاج الحقائق کے متن کی تدوین کے لیے مخطوطہ ب کو بنیاد قرار دیا ہے۔ اس کی ایک وجہ تو اس کا قدیم ہونا ہے۔ دوسرے اس کا کاتب چونکہ معتبر شخص ہے جو حضرت امین الدین علی کا مرید تھا۔ اس لیے اسے بنیاد بنا کر دیگر نسخوں کے ساتھ اختلافات حاشیے میں ظاہر کیے ہیں۔

"ایک جنا میرے کنی آیا کہ نجی (ا) تلقین کرؔ" ۱۲

اس کا حاشیہ میں اختلاف نسخہ الف اور س کے ساتھ یوں دیا ہے

(ا) الف + س = پاس

اسی طرح جملے" پانا ہے سو عشق میں پایئی گا" کا اختلاف نسخہ ع سے یوں درج کیا ہے

"(ع) عشق میں پانا ہے پائے گا" ۱۳

متن کے آخر میں فرہنگ ہے۔ اس کے بعد محاورات، ضرب الامثال اور عربی آیات، احادیث و اقوال مع ترجمہ درج ہیں۔

آخر میں تعلیقات کے عنوان سے شیخ شرف اور داول ملک کے بارے میں معلومات فراہم کی ہیں۔

۳۔ سب رس یعنی قصۂ حسن و دل

وجہی کی نثری تصنیف سب رس' کو مولوی عبدالحق نے ۱۹۳۲ء میں انجمن ترقی اردو اورنگ آباد سے شائع کیا۔ اس کی دوسری اشاعت ۱۹۵۲ء میں انجمن ترقی اردو کراچی سے ہوئی۔ اس دوسری اشاعت میں مولوی عبدالحق نے لکھا کہ پہلی اور دوسری اشاعت کے بیس برسوں کے دوران میں انھیں تین اور مثنویاں دستیاب ہوئیں جن میں یہی قصہ سب رس کے تتبع میں نظم کیا گیا ہے۔ مقدمے کی ابتدا میں مولوی عبدالحق نے وجہی کی شاعرانہ حیثیت کو بیان کیا ہے۔ وجہی نے قطب شاہی خاندان کے چار بادشاہوں ابراہیم قطب شاہ، سلطان محمد قلی قطب شاہ، محمد قطب شاہ اور عبداللہ قطب شاہ کو دیکھا۔ سب رس کا سنہ تصنیف ۱۰۴۵ھ ہے۔

"یہ کتاب ادبی نظر سے قدیم اردو میں خاص اور ممتاز حیثیت رکھتی ہے۔ قصہ بھی عجیب ہے اور طرز بیان بھی عجیب۔ مصنف نے ایک عام اور عالم گیر حقیقت کو مجاز کے پیرائے میں بیان کیا ہے اور حسن و عشق کی کش مکش اور عشق و دل کے معرکے کو قصے کی صورت میں پیش کیا ہے۔ یہ بڑے مزے کا قصہ ہے اور کون ہے جو اس کوچے سے ناآشنا ہو اور جس نے اس معرکہ میں چوٹ نہ کھائی ہو۔" ۱۴

مولوی عبدالحق نے اس مقدمے میں مثالوں اور دلائل سے یہ ثابت کیا ہے کہ وجہی نے فتاحی کی حسن و دل کو مدنظر رکھا تھا، دستور عشاق اس کی نظر سے نہیں گزری تھی۔ اس کی کئی وجوہات مولوی صاحب نے بیان کی ہیں۔ ایک تو یہ کہ وجہی نے اپنی نثر میں اسی طرز میں مسجع و مقفی عبارت لکھی ہے۔ دوسری بڑی وجہ یہ ہے کہ جن امور کا ذکر دستور عشاق میں مفصل ہے اور حسن و دل میں مختصر ہے ان کی تفصیل وجہی کے ہاں بھی نہیں پائی جاتی۔ دستور عشاق کے آخر میں فتاحی، خضر کی زبان سے تمام اسرار کی حقیقت کھولتا ہے اور سب کرداروں کی حقیقت کو بیان کرتا ہے جبکہ حسن و دل میں یہ نہیں ہے۔

قصے کا خلاصہ بھی مولوی عبدالحق نے مقدمے میں درج کیا ہے۔ اس پر اپنی تنقیدی رائے بھی پیش کی ہے اور فتاحی کے قصے اور زبان کو سراہا ہے۔ وجہی نے اس قصے سے اکتساب کرتے ہوئے جہاں جہاں اختلاف کیا ہے اس کا تذکرہ بھی مولوی صاحب نے مقدمے میں کر دیا ہے۔ وہ وجہی کی اس بات پر بھی تنقید کرتے ہیں کہ وجہی نے سارا قصہ فتاحی سے لیا اور اس کا طرز بھی اختیار کیا لیکن اس نے کہیں بھی اس کا اعتراف نہیں کیا بلکہ بہت سے مقامات پر اپنے آپ کو اس طرز کا موجد کہا ہے اور جو اسے رہنما اور استاد وموجد نہیں مانتا وہ اسے جاہل اور چور کہتا ہے۔ تاہم اس سب کے باوجود مولوی عبدالحق وجہی کو استاد مانتے ہیں کیوں کہ اس زمانے میں جب اردو نثر کا نام نہ تھا سب رس اردو نثر کی پہلی کتاب لکھی گئی۔ اس میں فصاحت، روانی اور سلاست پائی جاتی ہے۔

سب رس کی زبان اور الفاظ و محاورات سے قدیم اردو کی صرف ونحو اور تغیر و تبدل کا پتا چلتا ہے۔ مولوی عبدالحق نے بہت سی مثالوں کے ذریعے دکنی الفاظ و محاورات اور صرف ونحو کی وضاحت کی ہے۔

> ''ایسے مصادر کی ماضی مطلق جن میں علامت مصدر سے قبل 'ا' یا 'و' نہیں ہوتا اس طرح بنتی ہے کہ امر کے آگے 'ا' بڑھا دیتے ہیں جیسے دیکھنا سے دیکھا لیکن دکنی میں بجائے 'ا' کے 'یا' لگاتے ہیں جیسے دیکھیا، ملیا، پھریا وغیرہ۔'' ۱۵

آخر میں مولوی عبدالحق نے لکھا ہے کہ دکن کے چار اور شاعروں نے بھی اس قصے کو منظوم کیا ہے۔ ذوقی نے سنہ ۱۱۰۹ھ میں وصال العاشقین' کے نام سے، بحری نے سنہ ۱۰۸۶ھ میں گلشن جشن دل'' کے نام سے، سید محمد ولی اللہ قادری ساکن حیدرآباد نے سب رس کے نام سے منظوم کی جس کی کتابت کا سنہ ۱۱۸۰ھ ہے۔ ایک اور مثنوی حسن و دل کے نام سے ہے جس کے مصنف کا نام معلوم نہیں ہو سکا۔ ان کے علاوہ حسن و دل کے نام سے خواجہ خیرالدین المتخلص بہ خواجہ کی تصنیف ہے۔ سنہ تصنیف ۱۲۶۴ھ ہے۔

وجہی کی سب رس کے نسخوں کے بارے میں مولوی عبدالحق لکھتے ہیں:

> ''مدت ہوئی مجھے سب رس کے دو نسخے دستیاب ہوئے تھے۔ ایک حیدرآباد میں دوسرا بیجاپور میں۔ ان میں سے ایک تو بمقام دولت آباد سنہ ۱۱۱۷ھ کا لکھا ہوا ہے اور دوسرا ۱۱۲۷ھ کا۔ یہ دونوں نسخے صاف لکھے ہوئے ہیں۔ اس کے بعد دو اور نسخے ملے جو ایسے اچھے نہیں تھے اور ایک ان میں سے ناقص ہے۔ ۱۶

ان نسخوں کے تعارف کے باوجود یہ معلوم نہیں ہو سکا کہ مولوی عبدالحق نے متن کی بنیاد کس نسخے کو بنایا ہے اور اختلاف کے لیے کون سے نسخے پیش نظر رکھے ہیں۔ حواشی میں انھوں نے قوسین میں محض (ن) لکھ کر اختلاف دیے ہیں۔

"عجب عجب * اس کے کام انسان کیا کر سکے فام" ۱۷

اس کا حاشیہ یوں درج کیا ہے

* (ن) عجائب عجائب

حوالے کے نمبر دینے کے لیے کہیں پھول کی علامت * استعمال کی ہے اور کہیں نمبر شمار ۱، ۲۔۔۔ استعمال کیے ہیں

"جس کے دل میں یونیں طمع (۱)، کیا اس کا جونا کس جیونے میں جمع (۲) ۱۸

اس کے حاشیے نمبر شمار کے مطابق دیے ہیں

(۱) طما (۲) جما ۱۹

متن کے آخر میں فرہنگ دی گئی ہے۔

مولوی عبدالحق نے سب رس کے ماخذ کو تفصیل سے مقدمے میں درج کیا ہے۔ دلائل سے یہ بھی ثابت کیا ہے کہ وجہی نے سب رس کی تالیف کے دوران میں فتاحی کی نثری تصنیف حسن و دل کو مد نظر رکھا تھا۔ حسن و دل فتاحی کی نظم "دستورِ عشق" کا خلاصہ ہے۔

مولوی عبدالحق کو قواعد و لسانیات سے بھی دلچسپی تھی۔ انھوں نے سب رس کی لسانی خصوصیات، دکنی الفاظ و محاورات اور صرف و نحو کی تفصیل بھی مقدمے میں دی ہے۔ سب رس کے متن کو دو نسخوں کی مدد سے مرتب کیا گیا ہے۔

ڈاکٹر سید عبداللہ اور ڈاکٹر شمیم انہونوی نے بھی سب رس کو مرتب کیا ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ نے مقدمے میں سب رس کے اسلوب کی خصوصیات کو بیان کیا ہے۔ وجہی نے جو دعویٰ کیا تھا کہ اس نے نظم و نثر ملا کر گھلا کر سب رس میں پیش کیا ہے۔ اسی بیان کو بنیاد بنا کر ڈاکٹر سید عبداللہ نے ضرب الامثال، محاورات کا استعمال، چھوٹے چھوٹے فقروں کا استعمال کو مثالوں کے ذریعے بیان کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"اس مضمون میں صرف اسلوب کے خصائص کی نشان دہی کر رہا ہوں اور میں سمجھتا ہوں کہ اس مختصر مقدمے میں، دوسرے مباحث کی شاید گنجائش بھی نہیں۔" ۲۰

شمیم انہونوی نے سب رس کے مقدمے میں دکن کی نثری تصانیف کا مختصر تعارف پیش کیا ہے۔ اس کے بعد وجہی کی سب رس کی خصوصیات درج کی ہیں۔ انھوں نے سب رس کو تمثیل قرار دیا ہے اور تمثیل کی تعریف کی وضاحت کی ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ کی طرح شمیم انہونوی نے بھی سب رس کی زبان کی خصوصیات درج کی ہیں۔

"وجہی اپنی زبان کو دکنی نہ کہہ کر ہندی کہتا ہے۔ قصہ کی ابتدا پر بھی وہ بغلی سرخی 'آغاز داستان

زبان ہندوستان' لکھتا ہے اور اپنی اس مایہ ناز تصنیف میں جگہ جگہ نہایت بے تکلفی نے ہندی، دکنی، فارسی وعربی نیز مرہٹی ضرب الامثال دوہرے، اقوال و اشعار وغیرہ نہایت روانی سے لکھتا چلا جاتا ہے مگر کتاب کے بغور مطالعہ سے یہ احساس ہوتا ہے کہ مصنف شمالی ہند و دکن کی زبان میں فرق کرتا ہے۔''[۳۱]

سب رس کے اسلوب کے حوالے سے تذکیر و تانیث، مصادر کا استعمال، حرف'چ' بطور تاکیدی حرف، الفاظ کی تکرار وغیرہ کو مثالوں کے ساتھ درج کر دیا گیا ہے۔ سب رس کا خلاصہ بھی مقدمے میں دے دیا ہے۔'قصہ کے ماٰخذ' کے عنوان سے شمیم انہونوی نے مولوی عبدالحق ہی کے درج کیے ہوئے ماٰخذات ہی کو بیان کیا ہے۔ شمیم انہونوی نے متن کے حوالے سے کوئی وضاحت نہیں کی کہ انھوں نے کس متن کو پیش کیا ہے تاہم تقابلی مطالعے سے یہ بات واضح ہے کہ سب رس کا متن مع حوالہ جات وہی ہے جو مولوی عبدالحق نے اپنی مرتبہ سب رس میں دیا ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ مولوی عبدالحق کے مطبوعہ نسخے میں حوالہ جات کے لیے نمبر شمار کے بجائے ☆ بنا کر حوالوں کو درج کیا گیا ہے جبکہ سید عبداللہ اور شمیم انہونوی کے متون میں نمبر شمار کے ساتھ حوالہ درج کیا گیا ہے۔

جہاں تک متن کا تعلق ہے تو ڈاکٹر سید عبداللہ اور شمیم انہونوی نے مولوی عبدالحق والا متن ہی دیا ہے۔ یہاں تک کہ حواشی بھی سارے وہی ہیں جو مولوی عبدالحق نے درج کیے تھے۔

درج بالا تمام معلومات کو پیش نظر رکھ کر ہم یہ نتیجہ اخذ کر سکتے ہیں کہ دبستانِ دکن کے محققین نے وجہی کی تمام ممکنہ تصانیف کو مرتب کر دیا ہے یہاں تک کہ'' تاج الحقائق'' جس کے بارے میں یہ کہا جاتا ہے کہ یہ وجہی کی تصنیف نہیں ہے، اسے بھی نورالسعید اختر نے مرتب کر دیا ہے اور مقدمے میں دلائل سے یہ ثابت کیا ہے کہ یہ وجہی ہی کی تصنیف ہے۔ یوں ان مدونین نے وجہی کے متون کو ترتیب دیا ہے، داخلی و خارجی شواہد سے حالاتِ زندگی ترتیب دیے ہیں، شاعری اور نثر کی خصوصیات مقدموں میں درج کی ہیں، لسانی خصوصیات کو مثالوں کی مدد سے درج کیا ہے اور متن کے آخر میں عموماً فرہنگ بھی دی گئی ہے۔ ان معلومات سے دکنی دور کے اہم شاعر اور نثر نگار کے حالات، کلام اور خصوصیات تفصیل سے اردو ادب میں شامل ہو گئی ہیں اور تاریخ اور تحقیق میں اہم سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہیں۔

حوالہ جات:

۱۔ مولوی عبدالحق (مرتب)، قطب مشتری، وجہی، اورنگ آباد: انجمن ترقی اردو، ۱۹۳۸ء، ص۲ مقدمہ

۲۔ ایضاً، ص۳ ۳۔ ایضاً، ص ۱۶ ۴۔ ایضاً، ص ۱۶

۵۔ ایضاً، ص۳ متن ۶۔ ایضاً، ص۳ حاشیہ ۷۔ ایضاً، ص۱۲ حاشیہ

۸۔ ایضاً، ص۱۳ حاشیہ

۹۔ ڈاکٹر نورالسعید اختر (مرتب) تاج الحقائق، وجہی، بمبئی: ۱۹۷۰ء، ص۳۳ مقدمہ ۱۰۔ ایضاً، ص ۶۷

۱۱۔ ڈاکٹر جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو (جلد اول)، لاہور: مجلس ترقی ادب، طبع چہارم ۱۹۹۵ء، ص۴۳۴

۱۲۔ ایضاً، ص۱۱۰ متن ۱۳۔ ایضاً، ص۱۸۹ حاشیہ

۱۴۔ مولوی عبدالحق (مرتب)، سب رس، وجہی، اورنگ آباد: انجمن ترقی اردو، ۱۹۳۲ء، ص ۸، ۹ مقدمہ

۱۵۔ ایضاً، ص، ص۴۲ ۱۶۔ ایضاً، ص۵۰، ۵۱ ۱۷۔ ایضاً، ص۲ متن

۱۸۔ ایضاً، ص۳۶ متن ۱۹۔ ایضاً، ص ۳۶ حاشیہ

۲۰۔ ڈاکٹر سید عبداللہ (مرتب) سب رس، لاہور: لاہور اکیڈمی، ۱۹۶۴ء، ص ۱۶

۲۱۔ ڈاکٹر شمیم انہونوی (مرتب) سب رس، لاہور: عشرت پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۶۴ء، ص ۱۲

دواوین شاہ حاتم

ڈاکٹر عالیہ امام

Abstract:

Sheikh Zahur-ud-Din Hatim is an important poet who came to lime light before Sauda and Mir and got prominence. He wrote his old Diwan but after the siege of Delhi by Ahmad Shah in 1739, this style was out dated. And a new style of poetry became popular with the advent of Mir, Sauda, Dard etc. Under the circumstances Hatim revised his old diwan thoroughly and prepared a new diwan which was entitled " Diwan Zada " and arranged it in chronological order which was something new at that time. He also wrote a Diwan of Persian poetry which has been published in 2010 from India. This article throws light on his various published Diwans, indicating several changes made by the poet himself in his earlier poetry.

شیخ ظہورالدین حاتم دہلی میں ۱۱۱۱ھ/۱۶۹۹ء میں پیدا ہوئے۔ ظہور ان کا مادۂ تاریخ ولادت ہے۔ ان کے والد شیخ فتح الدین سپاہی پیشہ تھے۔ حاتم نے بھی یہی روزگار اپنایا۔ ان کی ابتدائی عمر تنگ دستی میں گزری۔ ۱۷۳۵ء میں وہ نواب عمدۃ الملک کے مصاحب بن گئے۔ بعدازاں امیر نورالدولہ خاں کے ہاں خانِ ساماں کی ملازمت اختیار کر لی۔ ان کی زندگی عیش و آرام سے بسر ہو رہی تھی۔ درویشوں سے عقیدت کی وجہ سے وہ گاہے بگاہے میر بادل علی کے تکیے پر حاضری دیتے رہتے تھے۔ پھر ان کے صحبتِ فیض سے دنیاداری ترک کر دی اور قلندری و درویشی اختیار کر لی۔

یہاں سے حاتم کی زندگی کا دوسرا دور شروع ہوا۔ وہ نہایت متشرع اور دین دار ہو گئے۔ شاہ بادل کی وفات کے بعد حاتم ایک اور درویش شاہ تسلیم کے بھی معتقد رہے اور ان کے تکیے پر بقیہ عمر بسر کی۔ ان کی شعر و شاعری سے دل چسپی تاعمر قائم رہی۔ مصحفی نے قیامِ دہلی کے دوران جو مشاعرے اپنے گھر پر منعقد کرائے، حاتم ان میں شریک

ہوتے رہے۔ حاتم کا انتقال ۱۱۹۷ھ/۸۳-۱۷۸۲ء کے رمضان المبارک میں ہوا۔(۱)

حاتم کا شمار ان شعرا میں ہوتا ہے جن کا لسانی شعور عمدہ تھا۔ انھوں نے قدیم دیوان ایہام گوئی کی طرز پر مکمل کیا تھا۔ جب ایہام گوئی کے خلاف ردِّعمل ہوا اور تازہ گوئی کا دور شروع ہوا تو حاتم نے بہت سا کلام متروک کر دیا۔ انھوں نے بہت سی تبدیلیوں کے بعد نئے دیوان کو ''دیوان زادہ'' کے نام سے موسوم کیا۔ ان کی تصانیف درج ذیل ہیں:

۱۔ دیوان قدیم ۲۔ دیوان زادہ ۳۔ دیوان فارسی

۴۔ (الف) دیباچہ دیوان زادہ (فارسی) (ب) نسخہ مفرح الضحک (نثر اردو) (۲)

حاتم نے اردو اور فارسی، دونوں زبانوں میں شاعری کی۔ فارسی میں وہ مرزا صائب سے متاثر تھے اور اردو میں ولی دکنی کے طرزِ سخن کے مداح تھے۔ حاتم کا دیوان قدیم ۱۱۴۴ھ/۳۱-۱۷۳۰ء* میں مرتب ہو کر بلادِ ہند میں مشہور ہوا۔ ان کی ۱۱۴۱ھ/۲۸-۱۷۲۹ء کی ایک غزل کا شعر ہے:

ع کئی دیوان کہہ چکا حاتم اب تلک پر زباں نہیں ہے درست

اس کے کئی سال بعد ''دیوان زادہ'' مرتب ہوا۔ اس کے دیباچے پر ۱۱۶۹ھ/۱۷۵۵ء کی تاریخ درج ہے۔ ''دیوان زادہ'' کے چند قلمی نسخے موجود ہیں جن میں انڈیا آفس لائبریری کا نسخہ (مکتوبہ ۱۱۷۹ھ/۶۵-۱۷۶۴ء) نسخہ رام پور (مکتوبہ ۱۱۸۸ھ/۷۴-۱۷۷۳ء) اور پنجاب یونیورسٹی کا مخطوطہ ''دیوان زادہ'' ۱۱۹۵ھ/۱۷۸۰ء کا لکھا ہوا ہے۔ اس پر ۱۱۹۷ھ/۸۳-۱۷۸۲ء تک کے حواشی دیے گئے ہیں جو حاتم کا سالِ وفات ہے۔ اس کی کتابت حاتم کے شاگرد مکند سنگھ فارغ بریلوی نے کی ہے۔ دیوان کے خاتمے کی عبارت ہے:

''تمام شد اختصار دیوان مخاطب دیوان زادہ من تصنیف ظہورالدین حاتم مدظلہٗ، بتاریخ بیست و
یکم جمادی الاخریٰ سن ۲۳ جلوس شاہ عالم بہادر مطابق ۱۱۹۵ ہجری کاتبہ کترین شاگردان ایں
جناب مکند سنگھ فارغ غفراللہ ذنوبہ وستر عیوبہٗ'' (۳)

دیوانِ حاتم کی اہمیت کی چند وجوہ ہیں۔ ایک تو یہ کہ اس سے اُس دور کے لسانی تغیرات واضح ہوتے ہیں۔ دوسرے حاتم نے اپنے دیوان کی تاریخی ترتیب قائم کی جو ان کی انفرادیتِ طبع کا ثبوت ہے۔ تیسرے غزلوں پر عنوانات (طرحی، فرمائشی، جوابی) قائم کیے۔ ان کے کلام کی ترتیب و تدوین کے حوالے سے جو کام سامنے آئے ان کی تفصیل حسب ذیل ہے:

۱۔ انتخابِ سخن---حسرت موہانی:

حسرت موہانی نے گیارہ جلدوں میں کم و بیش دو سو شعرا کے دواوین کے انتخابات ''انتخابِ سخن'' کے نام سے

---

* تمام عیسوی سنین بحوالہ
ابوالنصر محمد خالدی (مرتب)، تقویم ہجری و عیسوی، پاکستان: انجمن ترقی اردو، اشاعت سوم، ۱۹۷۴ء

شائع کیے۔ حاتم کا "انتخاب کلام" جلد اول کا حصہ ہے اور اسی سے پہلی جلد شروع ہوتی ہے۔ اس کے صفحات ص۷۱ سے ۶۸ تک ہیں۔ اس میں ۱۱۸۸ھ/۱۷۷۴ء تک کی غزلیات کا انتخاب شامل ہے۔ انھوں نے اپنے طریق کار کی وضاحت کر دی ہے کہ غزل کی صورت برقرار رکھنے کی حتی الامکان کوشش کی گئی ہے اور مطلع و مقطع کو بھی ممکنہ حد تک شامل کیا گیا ہے۔ اس انتخاب کا مقصد شعرا کے کلام کو محفوظ کرنا ہے اور ناپید ہونے سے بچانا ہے۔ (۴)

۲۔ دیوان زادہ--- حاتم، (مرتبہ) غلام حسین ذوالفقار:

یہ مکتبہ خیابان ادب لاہور سے ۱۹۷۵ء میں چھپا۔ ص۱-۴۰ تک مقدمہ ہے۔ اس کے بعد غزلیات کا متن ۱-۱۷۹ تک ہے۔ ص۱۸۱-۲۲۷ تک دیگر اصناف مثلاً رباعیات، مخمسات، مثنویات وغیرہ کا متن درج ہے۔ اس کے بعد تعلیقات ہیں جو ص۲۳۷ پر مکمل ہو جاتے ہیں۔ آخر میں اشاریہ (غزلیات بہ حروف تہجی) اور دو صفحوں کی مختصری فرہنگ ہے۔

غلام حسین ذوالفقار نے مقدمہ میں اپنے پیش نظر نسخوں کا ذکر کیا ہے مثلاً انتخاب حسرت موہانی انڈیا آفس لائبریری کا نسخہ، نسخۂ لاہور وغیرہ۔ انھوں نے بنیادی ماخذ ۱۱۹۵ھ/۱۷۸۰ء کے "نسخۂ لاہور" کو بتایا ہے جو پنجاب یونیورسٹی لائبریری میں موجود تھا۔ دیگر نسخوں سے تقابل کر کے تصحیح متن کی کاوش کی گئی ہے۔ حاتم کے دیوان قدیم کے متروکہ متن کو شامل نہیں کیا گیا اور جدید املا کے مطابق چند تبدیلیاں کی گئی ہیں مثلاً حاتم کے زمانے میں تکلّمی لہجے کو اختیار کر لیا جاتا تھا اسی بنا پر تسبیح اور صحیح جیسے الفاظ کو تسبی اور صحی لکھتے تھے۔ ان کے علاوہ یہ، جگہ، وغیرہ کے درمیان ہائے ہوز کا بے جا استعمال کیا جاتا تھا اور اب جدید املا میں "یہ" اور "جگہ" لکھتے ہیں۔ اس غلط العام طریقے کو تدوین کے دوران درست کر دیا گیا ہے تاکہ قاری کے لیے قدیم املا کی تفہیم دشوار نہ رہے۔ دیوانِ حاتم کے امتیازات کا ذکر کیا گیا ہے کہ حاتم نے فارسی دیباچے میں جو خوبیاں گنوائی تھیں وہ دیوان میں موجود ہیں۔ حاتم کی عبارت ملاحظہ کیجیے:

> "مشتے نمونہ از خروار برآوردہ، بطریق اختصار سواد بیاض نمودہ بہ دیوان زادہ مخاطب ساختہ،..... داوزان و بحور نیز داخل کردہ تا مبتدیان از و فایدہ بردارند و بسرخی غزلیات مع سنہ بہ قسم بقید قلم آورد: یکے طرحی، دوم فرمایشی، سوم جوابی، تا تفریق آں معلوم گردد" (۵)

۳۔ دیوانِ حاتم (انتخاب دیوان قدیم)--- مرتبہ پروفیسر عبدالحق:

یہ دیوان جون ۲۰۱۰ء میں مغربی پاکستان اردو اکیڈمی لاہور سے چھپا۔ اس کتاب کو مرتب نے شمالی ہند کا پہلا اردو دیوان قرار دیا ہے اور مقدمہ میں لکھا ہے کہ اس کتاب کا متن حاتم کے قدیم دیوان ۱۱۴۲ھ/۱۷۲۹ء کا نہیں ہے بلکہ اس کا ایک انتخاب ہے۔ یہ انتخاب مدن کے مملوکہ ذاتی نسخے پر مبنی ہے اور اس میں کئی غزلیات ایسی بھی ہیں جو "دیوان زادہ" کے نسخوں میں دستیاب نہیں ہیں۔ ان کے نایاب ہونے کی وجہ سے انھیں متن میں شامل کیا گیا ہے۔

کچھ کلام ''دیوان زادہ'' اور مذکورہ مخطوطہ میں مشترک ہے اسے بھی درج کیا گیا ہے۔اس طرح یہ انتخاب دیوان حاتم کے سلسلہ کی ایک اہم کڑی بن جاتا ہے۔

اس کی ترتیب یوں ہے کہ ''پیش گفتار'' کے عنوان سے ص ا-۱۰۵ تک طویل مقدمہ ہے جس میں حاتم کے حالات زندگی وفن پر بحث کی گئی ہے۔ص ۱۰۶ سے غزلیات کا متن شروع ہوتا ہے جو ۲۳۴ ص پر مکمل ہوجاتا ہے۔ ص ۲۳۵ تا ۲۷۶ دیگر اصناف مثلاً رباعیات، فردیات مخمس وغیرہ کا متن ہے۔آخر میں تعلیقات مختصر فرہنگ ہے۔

حاتم کے کلام کی تاریخی ولسانی اہمیت مسلمہ ہے۔ان کے دیوان کے مختلف نسخوں اور اشاعتوں میں بہت سے اختلافات موجود ہیں۔متون کا یہ اختلاف کہیں تو مکمل غزل کا ہے کہ وہ ایک انتخاب یا کتاب میں موجود ہے اور دوسری جگہ نہیں ہے۔اسی طرح اختلافاتِ متن کی ایک صورت اشعار کی ترتیب و تعداد میں فرق کے حوالہ سے سامنے آتی ہے اور بعض اوقات متون میں لفظی اختلاف ہی ملتا ہے۔ان اختلافاتِ نسخ کا جائزہ لیتے ہیں:

الف۔مکمل غزلیات:

پروفیسر عبدالحق نے ''دیوان حاتم'' (انتخاب دیوان قدیم) میں چند ایسی غزلیات کا ذکر کیا ہے جو صرف اس ذاتی مخطوطے میں شامل ہیں جو ان کے ذاتی ذخیرے میں موجود ہے۔یہ کلام ''دیوان زادہ'' کے معلومہ نسخوں میں نہیں ملتا۔چند امثال دیکھیے:

ـ آزاد ہے تو دور کر اب دل سوں رو ریا لازم نہیں فقیر کوں دنیا میں بوریا

ـ جب سنا موتی نے تجھ دنداں کی موتی کا بہا آب میں شرمندگی سیں ڈوب جیوں پانی بہا

نہ ہووے کیوں کے مشکل عاشقوں کوں جگ منے جینا
کہ ہر یک سوں وو بد باطن رکھے ہے دل منے کینا (۶)

غلام حسین ذوالفقار نے جو دیوان ترتیب دیا ہے اس میں ۱۱۳۱ھ/۱۷۱۸ء سے ۱۱۹۷ھ/۱۷۸۲ء تک کا کلام ملتا ہے۔ یہ حاتم کا سال وفات ہے۔چند غزلیات کے مطلعے دیکھیے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس میں حاتم کا تقریباً تمام کلام موجود ہے:

ـ ایذا دہند، شوخ، ستم گار رہ گئے دلدار اٹھ گئے یہ دل آزار رہ گئے
(طرحی ۱۱۸۵ھ/۱۷۷۱ء)

ـ اس سے جب ہم دوچار ہوتے ہیں یک نگہ میں شکار ہوتے ہیں
(طرحی ۱۱۸۷ھ/۱۷۷۳ء)

ـ کون یہ سادہ و پرکار چلا جاتا ہے کون اس سج سے طرحدار چلا جاتا ہے
(طرحی ۱۱۹۰ھ/۱۷۷۶ء)

ـ کیا منہ کو دکھاویں گے اس رو کی سیاہی سے تا مرگ رہے غافل ہم یاد الٰہی سے
(طرحی ۱۱۹۶ھ/۱۷۸۱ء)

ـ صید دل جب سے ترے دام میں ہے قید پرواز سے آرام میں ہے
(طرحی ۱۱۹۷ھ/۱۷۸۱ء) (۷)

اس طرح مواد مختلف نسخوں میں یکساں نہیں ہے اور اگر چند غزلیات ایک جگہ پر درج ہیں تو دوسری جگہ پر وہ کلام موجود نہیں ہے۔

ب۔ اشعار کی ترتیب اور تعداد میں اختلافات:

حاتم کے دیوان اور انتخاباتِ کلام کو دیکھا جائے تو ایک صورت یہ بھی نظر آتی ہے کہ غزلیات تو یکساں ہیں لیکن ان کے اشعار کی تعداد اور ترتیب مختلف ہے۔ حسرت موہانی نے تو وضاحت کر دی ہے کہ غزلوں کے عموماً پانچ اشعار ہی لیے گئے ہیں لیکن ''دیوان زادہ'' (مرتبہ غلام حسین ذوالفقار) اور ''دیوان حاتم (انتخاب دیوان قدیم)'' (مرتبہ عبدالحق) میں بھی متون کے اختلافات واضح نظر آتے ہیں۔ حاتم کی ۱۱۳۵ھ/۲۳-۱۷۲۲ء کی ایک طرحی غزل ہے جو مذکورہ بالا دونوں کتابوں میں موجود ہے لیکن پانچوں اشعار کا متن مختلف ہے۔ حسرت کے ''انتخابِ سخن'' میں یہ غزل موجود نہیں ہے۔ دونوں کتابوں کے متن کو پہلو بہ پہلو رکھ کر دیکھا جائے تو یہ اختلافاتِ متن واضح دکھائی دیتے ہیں:

ـ آبِ حیات جا کے کسی نے پیا تو کیا کو خضر ہو جہاں میں اکیلا جیا تو کیا
شیریں لبان سنگ دلوں کو اثر نہیں فرہاد کام کوہ کنی کا لیا تو کیا
جلنا ہمیشہ شمع صفت سخت کام ہے پروانہ کی طرح سے اگر جی دیا تو کیا
ناسور ہو گیا ہے نہوگا کبھی وہ بند جراح زخم عشق کو آ کر سیا تو کیا
محتاجگی سے مجکو نہیں ایک دم فراغ حق نے جہاں میں نام کو حاتم کیا تو کیا (۸)

''دیوان حاتم'' (انتخاب دیوانِ قدیم) کا متن دیکھیے:

ـ آبِ حیات جا کے کسو نے پیا تو کیا مانندِ خضر جگ میں اکیلا جیا تو کیا
شیریں لباں سیں سنگ دلوں کو اثر نہیں فرہاد کام کوہ کنی کا کیا تو کیا
جلنا لگن میں شمع صفت سخت کام ہے پروانہ جوں شتاب عبث جی دیا تو کیا
ناسور کی صفت ہے نہ ہوگا کبھوں وو بند جراح زخم عشق کوں آ کر سیا تو کیا
محتاجگی سوں مجھ کوں نہیں ایک دم فراغ حق نے جہاں میں نام کوں حاتم کیا تو کیا (۹)

پہلے شعر میں 'کسی' اور 'کسو' سے قدیم و جدید املا کا فرق واضح ہوتا ہے۔ غلام حسین ذوالفقار نے 'کسی' لکھا ہے اور عبدالحق نے 'کسو' تحریر کیا ہے۔ دوسرے مصرع میں 'گو خضر ہوں جہاں' دیوان زادہ کا متن ہے اور ''انتخابِ دیوان قدیم'' میں 'مانندِ خضر جگ' ہے۔ دونوں اشعار کا متن مختلف ہے۔

دوسرے شعر میں عبدالحق نے 'سیں' کا لفظ پہلے مصرع میں لکھا ہے جب کہ غلام حسین ذوالفقار نے اس لفظ کو شامل نہیں کیا۔ اسی طرح دوسرے مصرع میں 'فرہاد کام کوہ کنی کا لیا' لکھا ہے اور عبدالحق کے ہاں 'فرہاد کام کوہ کنی کا کیا' درج ہے۔

تیسرے شعر میں بھی اختلافاتِ متن نمایاں ہیں۔ ''دیوان زادہ'' میں پہلے مصرع میں 'جلنا ہمیشہ صفت' لکھا ہوا ملتا ہے اور ''انتخابِ دیوان قدیم'' میں 'جلنا لگن میں' کے الفاظ موجود ہیں۔ دوسرے مصرع میں بھی فرق نظر آتا ہے۔ ''دیوان زادہ'' میں 'پروانہ کی طرح سے اگر' لکھا گیا ہے اور عبدالحق کے ہاں اس مصرع کی صورت 'پروانہ جوں شتاب عبث' ہے۔

چوتھے مصرع میں ''دیوان زادہ'' میں مصرع اول میں 'ناسور ہو گیا ہے' لکھا ہوا ہے اور عبدالحق کے ہاں 'ناسور کی صفت ہے' کے الفاظ نظر آتے ہیں۔ اسی طرح 'کبھی' اور 'کبھو' کے الفاظ بھی جدید و قدیم املا کا فرق واضح کرتے ہیں۔ پانچویں شعر میں بھی 'سوں' کی جگہ 'سے' اور 'کوں' کی جگہ 'کو' کے الفاظ ملتے ہیں۔ اس ایک غزل کے متن کے تقابل سے واضح ہو جاتا ہے کہ کلام میں تبدیلیوں کا تناسب کافی بڑھ چکا ہے۔

حاتم معروف شاعر تھے جس قدر ان کے کلام کی تشہیر ہوتی گئی اسی قدر متن میں تبدیلیاں رونما ہوتی گئیں۔ ایک اور مثال سے اس فرق کو مزید واضح کیا جا سکتا ہے۔ حاتم کی ایک غزل، در زمین ولی ۱۱۳۳ھ/۱۷۲۰ء کی ہے۔ ''دیوان زادہ'' میں اس غزل کے چار اشعار درج ہیں اور ''انتخابِ دیوان قدیم'' میں پانچ اشعار ملتے ہیں۔ جو اشعار دونوں جگہ موجود ہیں ان کا متن بھی قدرے اختلاف کے ساتھ ملتا ہے۔ ''دیوان زادہ'' کا متن دیکھیے:

ـ جس کے دل میں ترا خیال ہوا — اُس کو جینا یہاں محال ہوا
ہجر میں زندگی سے موت بھلی — کہ کہیں سب آسے وصال ہوا
گرمیٔ حسن سے تری خورشید — تجھ طرف دیکھنا زوال ہوا
ہے وہ چرخے مثال سرگرداں — جس کو حاتم تلاش مال ہوا (۱۰)

اب ''انتخابِ دیوان قدیم'' میں مذکورہ غزل کا متن دیکھیے جہاں پانچ اشعار ہیں اور تیسرا شعر زائد ہے:

ـ جس کے دل میں ترا خیال ہوا — اوس کوں جینا جگ محال ہوا
ہجر میں زندگی سوں مرگ بھلی — کہ کہیں سب جہاں وصال ہوا
مار گیسو کا ڈس بھرا ہر تار — من کوں دانا کے آج کال ہوا
گرمیٔ حسن سوں ترے خورشید — تجھ طرف دیکھنا زوال ہوا
ہے وو چرخے مثال سرگرداں — جس کوں حاتم خیال مال ہوا (۱۱)

پہلے شعر کے دوسرے مصرع میں ''دیوان زادہ'' میں 'جینا یہاں محال ہوا' ہے اور ''دیوان قدیم'' میں 'جینا تجن محال ہوا' لکھا گیا ہے۔ دوسرے شعر کے پہلے مصرع میں 'سے' اور 'سوں' کا فرق ہے اور دوسرے مصرع میں ''دیوان زادہ'' میں 'اُسے وصال ہوا' لکھا ہوا ہے اور عبدالحق نے 'جہاں وصال ہوا' لکھا ہے۔

تیسرا شعر صرف ''انتخاب دیوان قدیم'' میں موجود ہے۔ چوتھے شعر کے مصرع اول میں دونوں جگہوں پر 'سے' اور 'سوں' کا فرق ہی ہے۔ پانچویں شعر میں دوسرے مصرع میں غلام حسین ذوالفقار نے 'تلاش مال ہوا' اور عبدالحق نے 'خیال مال ہوا' درج کیا ہے۔ اس طرح کلام حاتم میں موجود تغیرات کا بآسانی اندازہ کیا جا سکتا ہے۔

حاتم کے کلام کے مختلف ماخذ دیکھنے سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ ان کے کلام میں تغیر و تبدل کا تناسب کافی بڑھ چکا ہے۔ ان کی ۱۱۳۸ھ/۱۷۲۵ء کی ایک غزل ہے جس کے صرف تین اشعار ہیں اور یہ ''دیوان زادہ'' اور ''انتخاب سخن'' میں یکساں متن کی حامل ہے۔ عبدالحق کے ہاں متن کی صورت قدرے مختلف ہے۔ ''انتخاب سخن'' کا متن دیکھیے:

الفت کی مجکو پیارے تیری نگاہ بس ہے	گر پے بہ پے نہ ہووے تو گاہ گاہ بس ہے
تیرے غبار خط کی سبزی کا دل ہے پیاسا	درویش کے نشے کو چنگی گیاہ بس ہے
نکلے ہے جس کے حاتم شہروں میں عید ہووے	سارے برس میں مجکو وہ ایک ماہ بس ہے (۱۲)

یہی متن بعینہٖ ''دیوان زادہ'' کے ص ۱۵ پر درج ہے۔ ترتیب غزل بھی یکساں ہے۔ عبدالحق کے ہاں اس غزل کی ترتیب فرق ہے۔ ملاحظہ کیجیے:

الفت کی مجھ کوں پیارے تیری نگاہ بس ہے	گر پے بہ پے نہ ہووے تو گاہ گاہ بس ہے
جن کے نکلتے سیتی شہروں میں عید ہووے	سارے برس میں مجھ کوں وہ ایک ماہ بس ہے
تیرے غبار خط کی سبزی کا دل ہے پیاسا	درویش کے نشے کوں چنگی گیاہ بس ہے (۱۳)

عبدالحق نے دوسرے اور تیسرے شعر کی ترتیب مختلف کر دی ہے۔ ان کے ہاں جو دوسرا شعر ہے وہ حسرت موہانی اور غلام حسین ذوالفقار کے ہاں ترتیب میں تیسرے نمبر پر ہے۔ اس کے علاوہ مصرع اول میں 'جن کے نکلتے سیتی' لکھا ہے اور مذکورہ مرتبین کے ہاں 'نکلے ہے جس کے' درج ہے۔

ج۔ لفظی تغیرات:

حاتم کے کلام کے انتخابات اور ''دیوان زادہ'' کو دیکھنے سے ایک صورت یہ بھی سامنے آتی ہے کہ بعض مقامات پر صرف الفاظ ہیں مختلف ہیں اور باقی متن یکساں ہے۔ چند امثال دیکھیے۔ حاتم کی ایک غزل شاکر ناجی کی زمین میں ہے اس پر ۱۱۴۲ھ/۱۷۲۹ء کا سنہ درج ہے۔ اس کا مطلع ''دیوان زادہ'' کے ص ۲۴ پر اس طرح لکھا ہوا ملتا ہے:

ہمیں یاد آتی ہیں گی باتیں اس گل رو کی رہ رہ کے

نہیں ہیں باغ میں مشتاق ہم بلبل کی چہ چہ کے

یہ مطلع ''انتخاب دیوان قدیم'' کے ص ۲۳۲ پر یوں درج ہے:

ہمیں یاد آوتی ہیں اس گل رو کی رہ رہ کے
نہیں ہیں باغ میں مشتاق ہم بلبل کی چہ چہ کے

مصرع اول میں 'یاد آتی ہیں گی باتیں' اور 'یاد آوتی ہیں' میں اختلاف لفظی نمایاں ہے۔

حاتم کی ایک غزل ''در زمین ولی ۱۱۳۸ھ/۲۵-۱۷۲۶ء'' ہے۔ اس کا مطلع ''دیوان زادہ'' کے ص ۱۹ اور ''انتخاب سخن'' کے ص ۵۹ پر یکساں ہے جو اس طرح ہے:

خوب رویوں میں تجھے رتبہ امرائی ہے فوج عشاق ترے حسن کی مجرائی ہے

یہی مطلع ''انتخاب دیوان قدیم'' کے ص ۲۲۶ پر لفظی تغیرات کے ساتھ ملتا ہے:

خوبرویاں میں تجھے رتبہ امرائی ہے فوج عشاق ہر ایک طرف سوں مجرائی ہے

اس کے پہلے مصرع میں 'خوب رویوں' کی جگہ 'خوبرویاں' لکھا ہوا ملتا ہے اور دوسرے مصرع میں ترے حسن کی مجرائی' کی جگہ 'ہر ایک طرف سوں مجرائی' لکھا گیا ہے۔

حاتم کی ایک طرحی غزل ۱۱۴۲ھ/۲۹-۱۷۳۰ء کی ہے جس کا مطلع ''انتخاب سخن'' ص ۳۴ اور ''دیوان زادہ'' ص ۲۳ پر یکساں ہے۔ حسرت نے اس پر سنہ ۱۱۴۳ھ/۳۱-۱۷۳۰ء درج کیا ہے جو غلط ہے۔ اس مطلع کا متن عبدالحق کے مرتبہ ''انتخاب دیوان قدیم'' میں قدرے مختلف ہے:

جہاں میں تم کو ہمیشہ رکھے خدا محفوظ ہے آشنا کی خوشی گر ہو آشنا محفوظ
(دیوان زادہ وانتخاب سخن)

جہاں میں تم کو ہمیشہ رکھے خدا محفوظ ہے آشنا کی خوشی جو ہو آشنا محفوظ
(انتخاب دیوان قدیم، ص ۱۷۴)

اس شعر کے دوسرے مصرع میں صرف 'گر' اور 'جو' کا فرق ہے باقی متن یکسانیت کا حامل ہے۔

اسی طرح حاتم کی ایک طرحی غزل ۱۱۳۴ھ/۲۱-۱۷۲۲ء کی ہے۔ اس کا مطلع تینوں جگہ اختلاف کے ساتھ ملتا ہے۔ حسرت نے ''انتخاب سخن'' میں ۱۱۳۶ھ/۲۳-۱۷۲۴ء کا سنہ درج کیا جو غلط ہے:

جا کر ہوا وہ جب سے چمن میں دوچار گل دامن پکڑ جلو میں چلے ہے قطار گل
(انتخاب سخن، ص ۳۹)

جا کر ہوا وہ جب سے چمن میں دوچار گل شرمندہ ہو جلو میں چلے ہے قطار گل
(دیوان زادہ، ص ۵)

جا کر ہوا ہے جب سیں چمن میں دوچار گل تب سے چلے ہے اس کے جلو میں قطار گل
(انتخاب دیوان قدیم، ص ۱۸۸)

تینوں جگہ دوسرے مصرع میں لفظی اختلاف موجود ہے 'دامن پکڑ جلو میں'، 'شرمندہ ہو جلو میں' اور 'تب سے چلے نہ ہے اس کے جلو میں' تینوں جگہ اختلافِ متن نمایاں ہے۔

یہ تو اختلافاتِ متن کی چند مثالیں ہیں ایسا بالکل نہیں ہے کہ متون یکسر مختلف ہیں۔ ان میں اشتراکات بھی موجود ہیں۔ اب متن کی یکسانیت کی چند امثال دیکھیے جن سے واضح ہوتا ہے کہ مرتبین نے منشائے مصنف کے حصول کی حتی الامکان کوشش کی ہے۔ حاتم کی ایک طرحی غزل ۱۱۴۱ھ/۱۷۲۸ء کی ہے۔ اس کے چار اشعار ہیں جو ''دیوان زادہ'' اور ''انتخابِ دیوان قدیم'' میں یکساں ہیں ان میں سرِ موفرق نہیں ہے۔ حسرت نے ابتدائی دو اشعار شامل کیے ہیں اور ص۲۲ پر متن کی وہی صورت ہے جو باقی دو کتابوں میں ہے۔ دیوان زادہ سے مثال دیکھیے:

ے مستوں میں جو شیخ آ پھنسا تھا — میخانے میں طرفہ ماجرا تھا
مدت سے خبر نہیں کچھ اس کی — اک دل بھی ہمارا آشنا تھا
سو طرح ہے عاشقی کے فن میں — فرہاد بھی ایک سر چڑھا تھا
کیوں کھینچی تھی تیغ گل کسی پر — اک نیم نگہ ہی نیچا تھا (۱۴)

یہ غزل عبدالحق نے ص۱۲۹ پر یکساں متن کے ساتھ درج کی ہے۔ متن میں اختلاف بالکل بھی نہیں ہے۔

ایک اور یکسانیت متن کی مثال دیکھتے ہیں۔ حاتم کی ایک طرحی غزل ۱۱۳۱ھ/۱۷۱۸ء کی ہے۔ اس غزل سے ''دیوان زادہ'' ص ا کا آغاز ہوتا ہے۔ یہ غزل حسرت کے انتخاب کا حصہ نہیں ہے۔ ''انتخابِ دیوان قدیم'' ص ۱۰۷ کا متن دیکھیے۔ عبدالحق نے صرف ایک تبدیلی کی ہے کہ 'جتے' کو 'جن نے' لکھا ہے۔ اس اصول کی وضاحت انھوں نے مقدمہ میں کر دی تھی۔ متن اس طرح لکھا ہوا ہے:

ے کیا کہے قاصر زباں توحید و حمدِ کبریا — جن نے کُن کے حرف میں کونین کو پیدا کیا
جو کہ ہے غواص اس بحرِ عمیق کا — سب شناور دیکھ کر کہتے ہیں اس کو مرحبا
کب ہے محتاج شراب ناقص انگور و قند — جن نے میخانہ میں وحدت کے پیالا بھر پیا
مزرع دنیا میں جو اپنے تئیں دانا کہے — پیس ڈالے اس کو گردش میں فلک کی آسیا
چھوڑ کر سب خلق حاتم دل لگا خالق کے ساتھ — جن نے تجھ کو صورت انساں کیا اور جی دیا

اس طرح ''دیوانِ حاتم'' کی غزلیات میں اشتراکات و اختلافات دونوں نظر آتے ہیں۔

دیگر اصناف

الف۔ رباعیات:

عبدالحق نے ص ۲۳۵ پر چار رباعیات لکھی ہیں اور غلام حسین ذوالفقار کے ہاں چھتیس (۳۶) رباعیات ہیں جو ص۱۸۲۔۱۸۵ پر درج ہیں۔ عبدالحق کی بیان کردہ چاروں رباعیات ''دیوان زادہ'' میں شامل ہیں۔ ''دیوان زادہ''

میں چونتیس (۳۴) رباعیات ایسی ہیں جو کسی اور نسخے میں نہیں ہیں۔ دو رباعیات بطور نمونہ دیکھیے:

پھر عشق نے آ کے دل سے پیغام کیا　　باتوں باتوں میں اپنا سب کام کیا
کوچے کوچے، گلی گلی، شہر بشہر　　رسوا و خراب و خوار و بدنام کیا

مطلب نہ شہ و گدا سے میں رکھتا ہوں　　نے غرض کچھ آشنا سے میں رکھتا ہوں
کونین کی حاجتیں روا ہونے کو　　امید قوی خدا سے میں رکھتا ہوں (۱۵)

فردیاتِ ایہام کی تعداد بھی دونوں دواوین میں مختلف ہے۔ عبدالحق نے ص ۲۳۶۔۲۳۹ پر چونتیس درج کیے ہیں اور غلام حسین ذوالفقار کے ہاں ص ۱۸۶۔۱۸۸ پر اٹھاون فردیات کا متن ملتا ہے۔ اس طرح تعداد بھی فرق ہے اور متون میں اشتراک و اختلاف دونوں نظر آتے ہیں۔

ب۔ مخمس:

عبدالحق نے ''انتخاب دیوان قدیم'' میں پانچ مخمسات کا ذکر کیا ہے۔ ان میں سے تین ''مخمس در وصف مرشداں''، ''مخمس شہر آشوب'' اور ''مخمس از دیوان قدیم ۱۱۴۲ھ/۲۹-۱۷۲۸ء'' غلام حسین ذوالفقار کے مرتبہ ''دیوان زادہ'' کا بھی حصہ ہیں۔ عبدالحق کے ہاں دو ایسے مخمس ملتے ہیں جو ''دیوان زادہ'' میں نہیں ہیں۔ ایک مثال دیکھیے:

یہ برہ کی نار کیوں کے جاوے　　جلنے کی پکار کیوں کے جاوے
تن جاں کو بسار کیوں کے جاوے　　دل چھوڑ کے یار کیوں کے جاوے
زخمی ہے شکار کیوں کے جاوے (۱۶)

''دیوان زادہ'' میں دو مخمسات ایسے ہیں جو عبدالحق نے شامل نہیں کیے کیوں کہ یہ حاتم نے بعد کے زمانہ میں کہے تھے۔ یہ ''مخمس از دیوان جدید ۱۱۶۶ھ/۵۲-۱۷۵۳ء'' اور ''مخمس دیوان جدید ۱۱۸۰ھ/۶۶-۱۷۶۷ء'' ہیں۔

حاتم کا شہر آشوب مشہور ہے۔ اس کے متن میں اختلافات موجود ہیں۔ ایک بند دیکھیے جس سے متن کے تصرفات واضح ہو جاتے ہیں۔ ''دیوان زادہ'' ص ۱۹۱ پر یہ بند اس طرح ہے:

نہ کھول چشم دل اور دیکھ قدرتِ حق یار　　کہ جنے ارض و سما، اور کیا ہے لیل و نہار
نہ کھو تو عمر کو غفلت میں تک تو ہو ہشیار　　کہ دور بارہ صدی کا ہے سخت کج رفتار
جہاں کے باغ میں یکساں ہے اب خزاں و بہار

مذکورہ بند عبدالحق نے ص ۲۲۶ پر اس طرح لکھا ہے:

تو کھول چشم دل اور دیکھ قدرت کرتار　　کہ جن نے ارض و سما اور کیا ہے لیل و نہار
تو آکے سیں لگا رہ سدا تو ہر کے دوار　　کہ دور بارہ صدی کا ہے سخت کج رفتار
جہاں کے باغ میں یکساں ہے اب خزاں و بہار

پہلے مصرع میں 'نہ کھول' اور 'تو کھول' کا فرق نظر آتا ہے اور تیسرا مصرع یکسر مختلف ہے۔ ''دیوان زادہ'' میں 'نہ کھو تو عمر کو غفلت میں تک تو ہو ہشیار' اور عبدالحق کے ہاں 'نوا کے سیں لگا رہ سدا تو ہر کے دوار' ملتا ہے۔ اسی طرح اور بہت سی تبدیلیاں متن میں نظر آتی ہیں جو خود شاعر کے قلم سے بھی کی گئی ہیں اور مدونین کے مرجح نسخوں کی وجہ سے بھی ہیں۔

حاتم نے کئی اصناف مثلاً غزل، رباعی، مثنوی وغیرہ میں طبع آزمائی کی۔ ''دیوان زادہ'' اور ''دیوانِ حاتم (انتخابِ دیوان قدیم) میں بہت سی ہیئتیں نظر آتی ہیں اور حاتم کی قادرالکلامی ثابت ہوتی ہے۔

دیوانِ فارسی

حاتم کے دیوانِ فارسی کے متعلق یہ کہا جاتا رہا ہے کہ ناپید ہے۔ اس کا تعارف مختارالدین احمد نے ''معاصر'' پٹنہ میں مشمولہ مضمون میں کروایا تھا۔ ڈاکٹر جمیل جالبی نے ''تاریخِ ادبِ اردو (جلد دوم)'' کے ص۴۴۵ پر اور غلام حسین ذوالفقار نے ''شاہ حاتم --- حالات و کلام'' کے ص ۵۳ پر اس بات کی تائید کی تھی کہ حاتم کا ''دیوانِ فارسی'' نایاب ہے۔

یہ دیوان اب طبع ہو چکا ہے۔ مختارالدین احمد نے اسے مرتب کیا اور کتابخانہ رضا رام پور انڈیا سے ۲۰۱۰ء میں چھپا۔ اس کے ''مقدمہ'' میں مرتب نے وضاحت کی ہے کہ حاتم نے اردو اور فارسی دونوں زبانوں میں دیوان ترتیب دیے تھے۔ ان کا فارسی دیوان عرصہ تک ناپید رہا۔ اس کا ایک ہی نسخہ تھا جو مولانا آزاد کے کتاب خانے میں موجود تھا۔ اسی کی بنیاد پر یہ ''دیوانِ فارسی'' ترتیب دیا گیا ہے۔ اس کے خطی نسخے پر ترقیمے کی عبارت اس طرح مرقوم ہے:

> ''بتاریخ بیست و نہم رجب المرجب سنہ ۲۳ جلوس والا شاہ عالم بہادر بادشاہ غازی خلد اللہ ملکہ موافق ۱۱۹۵ ہجری مقدس، دیوان تصنیف ظہور الدین حاتم المخاطب بہ دیوان زادہ، کاتبہ مکند سنگھ فارغ کمترین شاگردانِ ایں جناب غفراللہ ذنوبہ وسر عیوبہ والاسلام والاکرام۔'' (۱۷)

اس دیوان کی ترتیب اس طرح ہے کہ مقدمہ ص ۱۵۔۲۶ تک ہے۔ اس کے بعد غزلیات کا متن شروع ہو جاتا ہے جو ص ۲۷ تا ۲۲۸ پر مکمل ہوتا ہے۔ اس میں کل دو سو پینتیس (۲۳۵) غزلیات ہیں۔ صفحہ ۲۲۹ سے رباعیات کا حصہ شروع ہوتا ہے اور ۲۳۴ پر مکمل ہوتا ہے۔ رباعیات کی کل تعداد بائیس (۲۲) ہے۔ اگلے دو صفحات پر سولہ (۱۶) فردیات ہیں۔ آخر میں مثنوی ''در وصف قہوہ'' ہے جو دو صفحات (۲۳۷۔۲۳۸) کی ہے۔ حاتم کے فارسی دیوان کا عکسی نسخہ بھی اس دیوان کا جزو ہے۔ اس کے صفحات ۱۔۱۰۲ ہیں۔ ترقیمے کی محولہ بالا عبارت پر دیوان فارسی مکمل ہو جاتا ہے۔

مختارالدین احمد نے متن کی پابندی کی کاوش کی ہے۔ قلمی نسخے کے عکس سے اس دور کی املائی صورتیں نمایاں ہو جاتی ہیں۔ اس عہد کی املا اور اندازِ کتابت واضح ہو جاتے ہیں۔ چند مثالوں سے اس کو سمجھا جا سکتا ہے۔ قدیم املا

میں صرف ''گ'' کو عموماً ایک ہی مرکز سے لکھا جاتا تھا۔ یہ روش کافی عرصے تک قائم رہی۔ عکسی نسخے کی دوسری غزل کا دوسرا اور تیسرا شعر ص ۱ پر اسی طرح لکھا گیا ہے کہ حرف ''گ'' کو ''ک'' ہی لکھا گیا ہے:

ے اعتبارِ جہان خواب و خیالی بیس نیست   جنبش مژکان بغارت میبرد سامان ما
کریہ بی فیض ما دامان چشمی تر نکرد   یک صدف پر دُرنشد از بارس نیسان ما

ان دو اشعار کو جدید املا کے مطابق اس طرح لکھا گیا ہے:

ے اعتبارِ جہاں خواب و خیالی بیش است   جنبش مژگان بہ غارت ی برد سامان ما
گریۂ بی فیض ما دامانِ چشمی تر نہ کرد   یک صدف پُرڈر نہ شد از بارش نیسان ما (۱۸)

ان دونوں اشعار میں 'مژگان' کو 'مژکان' لکھا گیا ہے اور 'گریہ' کو 'کریہ' لکھا گیا ہے۔ اسی طرح 'بیش' کو 'بیس' اور 'بارش' کو 'بارس' لکھا گیا ہے یعنی حرف ''ش'' بغیر نقطوں کے لکھا گیا ہے۔

قدیم املا میں ''ش'' کو بغیر نقطوں کے بھی لکھتے تھے اور نقطوں کی جگہ '' ، '' علامت بھی لگا دی جاتی تھی۔ بعض اوقات ''ش'' پر نقطے بھی لگائے جاتے تھے۔ یہ دونوں صورتیں ''دیوانِ فارسی'' میں موجود ہیں۔ عکسی نسخے کے ص ۱۱ پر غزل کے دو اشعار اس طرح درج ہیں:

ے چسم پوشیدنم از بیخبریہائم نیست   میدہد خواب فراغت دل بیدار مرا
خط پست لب آن آئینہ رو تا دیدم   حیرتی آمد و زد پست بدیوار مرا

یہ غزل ص ۴۹ پر ''دیوانِ فارسی'' میں جدید املا کے مطابق اس طرح ملتی ہے:

ے چشم پوشیدنم از بی خبری حایم نیست   ی دھد خواب فراغت دل بیدار مرا
خط پشت لب آں آئینہ رو تا دیدم   حیرتی آمد و زد پشت بہ دیوار مرا

پہلے شعر میں لفظ 'چشم' نقطوں کے بغیر 'چسم' لکھا گیا ہے۔ یہی صورت دوسرے شعر میں نظر آتی ہے جہاں 'پست' بجائے 'پشت' لکھا گیا ہے۔

قدیم مخطوطات میں الف ممدودہ ''آ'' کی جگہ ''ا'' بھی لکھ دیا جاتا تھا۔ یہ صورت بھی ''دیوانِ فارسی'' میں نظر آتی ہے۔ عکسی نسخے کے ص ۳۹ پر غزل کے اشعار کی مثال دیکھیے:

ے محبت آتش ویرانہ کیست   گل خورشید دودخانہ کیست

ے آتش بجان مہر زروی چوماہ کیست   آئینہ رشک سوختہ جلوہ گاہ کیست

مختار الدین احمد نے ص ۱۱۱ پر ان اشعار کو اس طرح لکھا ہے:

ے محبت آتش ویرانہ کیست   گل خورشید دودِخانہ کیست

ے آتش بہ جان مھر زروی چوماہ کیست   آئینہ رشکِ سوختہ جلوہ گاہ کیست

لفظ 'آتش' کی جگہ 'اتش' لکھا گیا ہے۔ اسی طرح دوسرے شعر میں 'آئینہ' کا لفظ بھی موجود ہے جسے الف ممدودہ سے لکھا گیا ہے۔ اس طرح 'گل' کو 'کل' اور 'جلوہ گاہ' کی جگہ 'جلوہ کاہ' لکھا گیا ہے۔ حرف 'گ' کا ایک ہی مرکز لگایا گیا ہے۔

اس نسخے میں رکاب ڈالے گئے ہیں یعنی دائیں طرف کے صفحے کے آخر میں حاشیہ میں جو لفظ آتا ہے بائیں صفحے کا پہلا لفظ وہی ہوتا ہے۔ یہ الفاظ ترک یا رکاب کہلاتے ہیں۔ عکسی نسخے کے ص ۲۸ کا آخری شعر ہے:

حاجت شرح ندارد اثر حسن و عشق　　　قصہ لیلی و مجنوں بہ جہان مشہور است

حاشیے میں لفظ 'عاشق' درج ہے۔ ص ۲۹ کا پہلا لفظ 'عاشق' ہے اور وہاں پہلا شعر یہ ہے:

عاشق پختہ کہ از شکوہ نیارد ہرگز　　　بر زبان حرف جفاہای تو تا مقدور است

''دیوانِ فارسی'' سے اس زمانے کے املائی امتیازات واضح ہوتے ہیں۔ حاتم کے اس دیوان سے ان کی لسانی مہارت آشکار ہوتی ہے۔

حاتم کے کلام کے مختلف ماخذ دیکھنے سے بعض نتائج ہمارے سامنے آتے ہیں:

۱۔ حاتم کے کلام کی تدوین مع مقدمہ و پیش گفتار کی گئی ہے۔ حسرت کے ہاں چونکہ ''انتخابِ سخن'' کی صورت ہے اس لیے وہاں مقدمہ کی گنجائش نہیں کیوں کہ بہت سے شعرا کے کلام کا انتخاب پیش کیا گیا ہے۔ غلام حسین ذوالفقار نے ۴۰ صفحات کا مقدمہ لکھا اور حاتم کا فارسی دیباچہ بھی شامل کیا۔ اس مقدمہ میں حاتم کے حالات و فن کے بارے میں مفید معلومات ملتی ہیں۔ عبدالحق نے ۱۰۵ صفحات کا طویل مقدمہ لکھا اور حاتم کے حالاتِ زندگی اور فن پر سیر حاصل تبصرہ کیا۔ حاتم کے فن و شخصیت کو سمجھنے میں یہ مقدمے اہم ہیں۔

۲۔ ضخامت کے اعتبار سے ''دیوان زادہ'' میں حاتم کا زیادہ کلام ملتا ہے۔ ''انتخابِ سخن'' میں صرف غزلیات کے منتخب اشعار شامل ہیں اور حسرت کا انتخاب کلام واقعی عمدہ ہے۔ عبدالحق نے ۱۱۴۲ھ/۱۷۲۹ء کے مخطوطے کو بنیاد بنایا ہے۔ اس میں بھی کئی اصناف مثلاً غزلیات، رباعیات، فردیات، مخمس وغیرہ شامل ہیں۔ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار کا مرتبہ ''دیوان زادہ'' ضخامت میں زیادہ ہے اور اس میں جملہ اصناف کا متن شامل ہے۔ اس طرح مواد کی جامعیت کے حوالے سے یہ بہتر کام ہے۔

۳۔ غلام حسین ذوالفقار اور عبدالحق کے ہاں مختصر فرہنگ کا اہتمام ہے۔ اس سے متن کی دشواریاں دور ہوتی ہیں اور قاری کے لیے سہولت پیدا ہوتی ہے۔

۴۔ اشاریہ کا التزام صرف غلام حسین ذوالفقار نے کیا ہے اور غزلیات کا حروفِ تہجی کے اعتبار سے ردیف وار اشاریہ دیا ہے۔ اس سے مطلوبہ غزل یا شعر کی تلاش آسانی سے کی جا سکتی ہے۔

۵۔ جہاں تک مخطوطے کے عکس کا معاملہ ہے تو غلام حسین ذوالفقار نے عکسی نسخے کا صرف ایک ورق دیا ہے۔ مختار الدین احمد کو یہ اعزاز حاصل ہوا ہے کہ انھوں نے ''دیوانِ فارسی'' کا مکمل متن عکسی نسخے کی صورت میں پیش کیا ہے۔

۶۔ حاتم نے غزلیات پر سنہ بھی درج کیے اور غزل کی قسم (طرحی، فرمائشی، جوابی) بھی بیان کی۔ غلام حسین ذوالفقار اور عبدالحق کے ہاں یہ سنین کافی حد تک درست ہیں جب کہ حسرت نے چند مقامات پر سنہ کے اندراج میں غلطی کی ہے مثلاً حسرت کی بیان کردہ ۱۱۳۶ھ/۱۷۲۲ء کی ایک طرحی غزل کا سنہ دراصل ۱۱۳۴ھ/۱۷۲۱ء ہے اور حسرت نے ص ۳۹ پر یہ غلطی کی ہے۔

۷۔ حاتم کا لسانی شعور پختہ تھا۔ وہ آخر عمر تک اپنے کلام میں تبدیلیاں کرتے رہے۔ عبدالحق کے ''دیوانِ حاتم'' میں کلام کی ابتدائی صورت نظر آتی ہے اور غلام حسین ذوالفقار کے مرتبہ ''دیوان زادہ'' میں کلام کی ترمیم شدہ صورت نظر آتی ہے۔ کلام کے تقابل سے بہت سی تبدیلیاں واضح ہو جاتی ہیں اور یہ مطالعہ ازحد مفید ہے۔

حاتم کے کلام کے مختلف ماخذ کو دیکھنے سے یہ بات ہو کر سامنے آتی ہے کہ حاتم پر جتنے بھی کام ہوئے ہیں ان سب کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں ہے۔ حسرت کے ''انتخابِ سخن'' سے کلام کے تقابل میں آسانی پیدا ہوئی ہے اور کلام میں آنے والی تبدیلیوں کا پتا چلتا ہے۔ عبدالحق کے مرتبہ ''انتخابِ دیوان قدیم'' سے کلام کی ابتدائی صورت کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ غلام حسین ذوالفقار کے ''دیوان زادہ'' میں حاتم کے سالِ وفات تک کا کلام درج ہے۔ اس کا معیار زیادہ اچھا ہے۔ اس میں کلام کی جامعیت کے ساتھ ساتھ اشاریہ غزلیات بھی ہے۔ اس کا مقدمہ بھی بہت سی مفید معلومات فراہم کرتا ہے۔

مختارالدین احمد کے کام کی اہمیت یہ ہے کہ انھوں نے نایاب ''دیوانِ فارسی'' مرتب کر کے شائع کرایا۔ کسی نسخے کو شامل کیا اور وحید نسخے پر متن کی بنیاد رکھی۔ کلامِ حاتم کی ایک اہم کڑی جو گم شدہ تھی اسے تلاش کیا اور اردو ادب کے ذخیرے میں اضافہ کیا۔

ان سب مرتبین کے ہاں خصائص بھی ہیں اور چند ایک مقامات پر اختلافاتِ متن بھی نمایاں ہیں۔ ان سب کاوشوں کا مجموعی جائزہ لینے سے یہ ثابت ہو جاتا ہے کہ غلام حسین ذوالفقار کا ''دیوان زادہ'' سب سے مکمل اور اچھا کام ہے۔ حاتم کے کلام اور فن کی تفہیم میں ان سب ماخذات کو مدنظر رکھنا ضروری ہے۔ حاتم نے طویل عمر پائی اور عہد بہ عہد ہونے والی تبدیلیوں کی بازگشت ان کے کلام میں سنائی دیتی ہے اور مذکورہ بالا دواوین حاتم کے کلام کی تفہیم میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔

حوالہ جات:

۱۔ خواجہ محمد زکریا (مدیر عمومی)، تاریخ ادبیات مسلمانانِ پاکستان و ہند، جلد دوم، لاہور: پنجاب یونیورسٹی، طبع دوم ۲۰۰۹ء، ص ۵۸

۲۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، تاریخ ادب اردو، جلد دوم، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۹۴ء، ص ۴۳۳

۳۔ غلام حسین ذوالفقار، ڈاکٹر، شاہ حاتم —— حالات و کلام، لاہور: مکتبۂ خیابانِ ادب، ۱۹۶۴ء، ص ۵۰۔۵۳

۴۔ حسرت موہانی، انتخاب سخن (جلد اول، سلسلۂ شاہ حاتم)، لکھنؤ: اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۸۳ء، ص ۱۱۔۱۲

۵۔ غلام حسین ذوالفقار، ڈاکٹر (مرتب)، دیوان زادہ، لاہور: مکتبۂ خیابان ادب، ۱۹۷۵ء، ص ۳۹

۶۔ عبدالحق (مرتب)، دیوانِ حاتم (انتخاب دیوان قدیم)، لاہور: مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، جون ۲۰۱۰ء، ص ۱۱۰۔۱۱۳

۷۔ غلام حسین ذوالفقار، ڈاکٹر (مرتب)، دیوان زادہ، ص ۱۶۸۔۱۷۹

۸۔ ایضاً، ص ۶

۹۔ عبدالحق (مرتب)، دیوانِ حاتم (انتخاب دیوان قدیم)، ص ۱۱۴

۱۰۔ غلام حسین ذوالفقار، ڈاکٹر (مرتب)، دیوان زادہ، ص ۴

۱۱۔ عبدالحق (مرتب)، دیوانِ حاتم (انتخاب دیوان قدیم)، ص ۱۱۷

۱۲۔ حسرت موہانی، انتخاب سخن (جلد اول، سلسلۂ شاہ حاتم)، ص ۶۲

۱۳۔ عبدالحق (مرتب)، دیوانِ حاتم (انتخاب دیوان قدیم)، ص ۲۲۸

۱۴۔ غلام حسین ذوالفقار، ڈاکٹر (مرتب)، دیوان زادہ، ص ۱۹

۱۵۔ ایضاً، ص ۱۸۵

۱۶۔ عبدالحق (مرتب)، دیوانِ حاتم (انتخاب دیوان قدیم)، ص ۲۴۰

۱۷۔ مختارالدین احمد، دیوانِ فارسی حاتم دہلوی، رام پور: کتابخانۂ رضا رام پور، ۲۰۱۰ء، ص ۱۸

۱۸۔ ایضاً ص ۲۸

رجحان ساز غزل گو بہ حوالہ تصورِ مرگ و حیات

(فیضؔ تا مجروحؔ)

ڈاکٹر صائمہ شمس

Abstract:

The article entitled "Ruj'han Saaz Ghazal go, Ba hawala Tasawwur-e-Marg-o-Hayat", involves seven outstanding and trend setter Pakistani and Indian poets including, Faiz Ahmad Faiz, Israr-ul-Haq Majaz, Moen Ahsan Jazbi, Ali Sardar Jafferi, Jan Nisar Akhtar, Ahmad Shah Farigh Bukhari and Majrooh Sultan Puri respectively. In this article, the concept of 'Life and Death' in Urdu Ghazal is explored keeping in view every poet's own ndividual approach. In their poetry (Ghazal) this concept arise with . different aspects of its canging meaning of respective time period and at the same time, in th perspective of their personal miseries.

اردو غزل کو ہمیشہ سے انتشار کا ماحول ملا اور آشوبِ حیات میں نشو و نما کے مراحل طے کیے۔ ۱۹۴۷ء کے بعد جغرافیائی وحدت اگرچہ دو حصوں میں تقسیم ہو گئی تھی مگر موضوعاتی اعتبار سے ہجرت اور فسادات کا تجربہ، سیاسی، معاشی اور اقتصادی تجربات و مشاہدات کے ساتھ ذاتی واردات کے اظہار کا ذریعہ بھی بنا۔ غزل کی ایمائیت میں نئے الفاظ، نئی علامات اور نئے استعارات کا اضافہ ہوا۔ گل و بلبل کی داستان سرائی کا زور کم پڑ گیا۔ پاکستان اور بھارت میں دونوں طرف جو خواب دیکھے گئے تھے، ان کی تعبیر کے لیے ایک طویل جد و جہد، غزل کے موضوعات میں شامل ہو گئی۔

"سیاسی رمزیت ہو یا ذات کا ارتکازی محور۔ معاملہ ہے عالمی وژن کا، حیات کے اس تصور کا جو جامِ شراب میں شفق کے عکس کی طرح جھلکتا ہے۔ بات منڈیر پر بیٹھی چڑیا کی ہو یا آسمان پر تیرتے بادل کے ٹکڑے کی۔ دونوں کے پیچھے دیکھنے والے کا انداز نظر ہی نہیں اس کی نظر بھی

ضرور نمایاں ہوگی اور اس نظر کے رشتے دور تک جائیں گے شخصیت سے ہو کر زمانے تک اور زمانے سے ہوتے ہوئے زندگی کی طرف رویے تک'' ؎۱

ان حالات و واقعات میں اندازِ نظر کا فرق ہی، زندگی اور موت کو مختلف اور نئے نئے زاویوں سے دیکھنے کا سبب بنا۔

فیض کا دور وطنیت، قومیت اور سیاست کے نئے تصورات کا عہد تھا۔ جہاں ان تصورات کے ساتھ ساتھ جمہوریت، اشتراکیت اور اشتمالیت وغیرہ کو بطور نظریۂ حیات اپنانے کی ایک آویزش بھی موجود تھی۔ اس کش مکش میں نظریاتی انتہا پسندی نے جگہ پائی۔ ادب اس دور میں سیاست، صحافت اور پروپیگنڈہ کا ایک ملغوبہ بن چکا تھا۔ فیض کی زندگی کا یہ زمانہ، جوانی کی جذباتی اور ہیجانی زندگی سے بھر پور تھا۔ ابھی شعور نے اتنی پختگی حاصل نہیں کی تھی کہ زندگی کے اہم حقائق کو اپنے تجربے میں لا سکیں۔ محبت کا جذبہ ہی فیض کی ''صدائے حیات'' تھا مثلاً

؎
تمہاری ہر نظر سے منسلک ہے رشتۂ ہستی
مگر یہ دور کی باتیں کوئی نادان کیا سمجھے ؎۲

سہل یوں راہ زندگی کی ہے
ہر قدم ہم نے عاشقی کی ہے
ہم نے دل میں سجا لیے گلشن
جب بہاروں نے بے رخی کی ہے ؎۳

مگر جلد ہی ملکی اور بین الاقوامی صورت حال نے فیض کی تخلیقی شخصیت اور فکر کو ارتقا اور توسیع کی طرف مائل کیا اور فیض نے وطن اور جہان کے غم کو اپنا غم بنا لیا۔ پرانے جاگیردارانہ نظام کی بحالی کو فیض نے تحریک پاکستان کے نصب العین سے انحراف اور نظریۂ پاکستان سے روگردانی قرار دیا۔ فیض نے وطن دشمنی کے الزامات اٹھائے۔ مقدمہ سازش میں اسیری کا دور گزارا۔ سقوطِ ڈھاکہ سے ملک کا ناموس خاک میں ملتا دیکھا۔ سوویت یونین میں مستقل قیام کی پیشکش کو ٹھکرایا۔ مارشل لاء کی خبر سن کر فیض نے، منصور و قیس کی سنت زندہ کرنے کی ٹھان لی۔ اب پاکستان، فیض کی ''لیلیٰ'' بن گئی اور ''جانِ جہاں'' بھی۔ لندن میں قیام کے دوران تمام آسائشیں میسر ہوتے ہوئے بھی وطن کی یاد تڑپاتی رہی۔ مجازی عشق کی یہ رو آخر وطن دوستی اور انسانی دوستی کا ایک ٹھاٹھیں مارتا ہوا سمندر بن گیا اور فیض کا مرنا جینا وطن، اہلِ وطن اور دکھی انسانیت کے لیے محبت اور امن کی بازیافت کے لیے مقدر ہو گیا... محبت میں ناکامی ہوئی تو ڈاکٹر رشید جہاں نے باور کرایا کہ یہ حادثہ ذاتِ واحد کا بڑا حادثہ تو ہو سکتا ہے مگر اتنا بڑا دکھ نہیں کہ زندگی بے معنی ہو جائے اور ان کے مشورے پر کارل مارکس کی کمیونسٹ مینی فسٹو کا مطالعہ، فیض کی زندگی کا ایک اہم موڑ ثابت ہوا۔ ادب اور معاشرے کی تعمیرِ نو کے لیے فیض کے اندر ایک اجتماعی احساس نے جنم لیا۔ فیض نے ایک مقام پر کہا تھا کہ

"نظامِ زندگی کسی حوض کا ٹھہرا ہوا، سنگ بستہ، مقید پانی نہیں ہے جسے تماشائی کی ایک غلط انداز نگاہ احاطہ کر سکے۔ دور دراز اوجھل دشوار گزار پہاڑیوں میں، برفیں پگھلتی ہیں، چشمے ابلتے ہیں، ندی نالے پتھروں کو چیر کر، چٹانوں کو کاٹ کر آپس میں ہم کنار ہوتے ہیں اور پھر یہ پانی کٹتا بڑھتا، وادیوں، جنگلوں اور میدانوں میں سمٹتا اور پھیلتا جاتا ہے۔ جس دیدۂ بینا نے انسانی تاریخ میں یم زندگی کے یہ نقوش و مراحل نہیں دیکھے اس نے دجلہ کا کیا دیکھا ہے ... حیات انسانی کی اجتماعی جدوجہد کا ادراک، اور اس جدوجہد میں حسب توفیق شرکت، زندگی کا تقاضا ہی نہیں فن کا بھی تقاضا ہے۔ فن اسی زندگی کا ایک جزو اور فنی جدوجہد اسی جدوجہد کا ایک پہلو ہے۔ یہ تقاضا ہمیشہ قائم رہتا ہے۔ اس لیے طالب فن کے مجاہدے کا کوئی نروان نہیں۔ اس کا فن ایک دائمی کوشش ہے اور مستقل کاوش ... کوشش کیسی بھی حقیر کیوں نہ ہو، زندگی یا فن سے فرار اور شرمساری پر فائق ہے"۔[۴]

یہی کوشش اور مجاہدہ فیض کا وظیفۂ حیات بنا اور شاعری اور زندگی کا خاصا بھی۔ اب ناکامی عشق کی سرحدیں، بنی نوع انسان کے بے کراں دکھوں اور محرومیوں سے مل گئی تھیں۔ بے کسوں کی آنکھوں کے اشک، "ناتوانوں کے نوالوں پر جھپٹتے ہوئے عقابوں کا منظر"، "بازار میں مزدور کا گوشت بکتا ہوا اور شاہراہوں پر غریبوں کا لہو بہتا ہوا"، فیض کے سینے میں ایک آگ لگا دیتا ہے۔ مفلوک الحال اور غریب محنت کش سے ایک تعلق خاطر پیدا کر دیتا ہے۔ فیض کے والد سلطان بخش، کالا قادر کے ایک نادار کسان گھرانے سے تعلق رکھتے تھے جنہوں نے ایک چرواہے اور قلی کے طور پر بھی کام کیا لیکن بعد ازاں مجاہدہ اور کوشش سے انگلستان میں افغانستان کے سفیر اور بیرسٹر بنے۔ اس اعتبار سے فیض نے اپنے مقدر کو غریب عوام کے مقدر سے وابستہ کر کے بہتر زندگی کی جدوجہد ساری عمر جاری رکھی۔

فیض نے کینیا اور دیگر افریقی ممالک کے حریت پسندوں کی آواز سے آواز ملائی۔ ایران کے قید خانوں میں وطن پرستوں کے ساتھ جو حال ہوا، فیض نے ایرانی طلبا کی شہادت کا نوحہ لکھا۔ اسرائیلی جبر و استبداد کے مقابلے میں فلسطینی مجاہدین آزادی کی برسوں پر محیط قربانیوں کے درد بھرے نوحے لکھے۔ سرد جنگ کے زمانے میں، امن عالم کے مجاہدوں کو کچلا جا رہا تھا۔ ایتھل اور جولیس روزنبرگ بھی امن عالم کے شہدا میں شامل ہو گئے۔ اب فیض کی زندگی اور شاعری کی جہت آفاقی ہو گئی تھی۔

"..... وہ دور افق پر زندگی اور توانائی کی اٹھتی، گرتی، گھٹتی، بڑھتی روشنی دیکھ رہے ہیں ...[۵]"

فیض کا مجاہدہ، رجائیت اور حوصلہ مندی سے مملو ہے۔ نامساعد حالات میں بھی زندگی کے آثار قائم رہتے ہیں۔ ذات سے کائنات تک کے اس سفر میں فیض یقین کا علمبردار ہے مثلاً۔

ے فیض زندہ رہیں وہ ہیں تو سہی
کیا ہوا گر وفا شعار نہیں [۶]

میری جان آج کا غم نہ کر کہ نہ جانے کاتب وقت نے
کسی اپنے کل میں بھی بھول کر، کہیں لکھ رکھی ہوں مسرتیں [۷]

حلقہ کیے بیٹھے رہو اک شمع کو یارو
کچھ روشنی باقی تو ہے ہر چند کہ کم ہے [۸]

جان باقی ہے تو کرنے کو بہت باقی ہے
اب وہ جو کچھ کہ مری جاں نہیں کرنے دیتے [۹]

بہت ملا نہ ملاء زندگی سے غم کیا ہے
متاعِ درد بہم ہے تو بیش و کم کیا ہے [۱۰]

فیضؔ کا غم بھی، سحر کا یقین ہے، زندگی کے حالات و واقعات اور حادثات میں بھی فیضؔ یقین کی اس دولت سے مالا مال رہے۔ بیگم ایلس فیض کے ۱۹۴۷ء میں زیورات چوری ہوئے تو چہرے پر احساسِ محرومی دیکھ کر فیض نے ایلس کا حوصلہ یہ کہہ کر بڑھایا کہ ؎ رہا کھٹکا نہ چوری کا دعا دیتا ہوں رہزن کو

یہ یقین زندگی کو برتنے کا ایک مثبت انداز ہے جو فیضؔ کی شخصیت اور غزل کا حصہ رہا ہے۔ ازدواجی زندگی میں بھی رنج و ملال کے جو مواقع آئے بقول بیگم ایلس فیض، ان کو بہن، بھائی، عزیزوں اور محبوب دوستوں سے جدا ہوتے دیکھا مگر ان میں غم کو برداشت کرنے کا بہت حوصلہ تھا۔ ان کی جبین شکن آلود نہ ہوتی اور ایک ایسی رجائیت پیدا ہو گئی تھی جو محض موضوعی نہ تھی بلکہ ان کا فلسفۂ حیات بن گئی تھی اور اس کا آئینہ ان کی امیدیں ہیں اور مسلسل جدوجہد۔ فیضؔ نے اپنے عہد کی ہر طرح کی بدصورتی کے خلاف احتجاج کیا اس احتجاج میں امید کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑتے۔

؎ چل رہی ہے کچھ اس انداز سے نبضِ ہستی
دونوں عالم کا نشہ ٹوٹ رہا ہو جیسے [۱۱]

(اے دلِ بے تاب ٹھہر۔ دستِ صبا)

؎ کوئی پکارو کہ اک عمر ہونے آئی ہے
فلک کو قافلۂ روز و شام ٹھہرائے
صبا نے پھر درِ زنداں پہ آ کے دستک دی
سحر قریب ہے، دل سے کہو نہ گھبرائے [۱۲]

فیضؔ کا موضوع انسان اور محبت اور امن میں تبدیل ہو گیا۔ اور اس کا آدرش ہزیمت زدہ افراد سے محبت اور امن کے گیت گاتا بن گیا۔

''اس کی شاعری میں زندگی کی جو تصویر پیش کی گئی ہے اس میں حال کا نقش بھی ہے اور مستقبل کے امکانات بھی ہیں۔ اس لیے اس کے یہاں ''زندگی جیسے ہونا چاہیے'' کا تصور موجود ہے اور

بیں وہ ان قوتوں کے خلاف مزاحمت کا سبق دیتا ہے جو زندگی کے نصب العین یا آدرش کے حصول میں رکاوٹ ہیں۔ فیض کی مزاحمت ایک فرد کے خلاف نہیں اس طرزِ حیات کے خلاف ہے جو شرفِ آدمیت کی بحالی، عدلِ اجتماعی، مساوات اور بنیادی انسانی حقوق کی پامالی کرتا"۔ ۱۳

اور اس نصب العین کے لیے فیض کی آواز میں عزم کی پختگی قابلِ تحسین ہے۔

ہم پرورشِ لوح و قلم کرتے رہیں گے
جو دل پہ گزرتی ہے رقم کرتے رہیں گے ۱۴

ارادے کی یہی پختگی "دریچے"، "قفس پہ اندھیرے کی مہر" لگتے پر بھی، "دل میں ستارے" اتارتی ہے۔ مجموعی حیثیت سے

"فیض کی نظر میں ہر وہ شے گھناؤنی، بدصورت، سزاوار نفرین و ملامت ہے جو زندگی کے حسن کو مجروح کرے، جس سے محبت کا خون ہوتا ہو اور جس کے باعث انسان کو اپنی تخلیقی صلاحیتوں کے جوہر دکھانے کا مناسب موقع نہیں ملتا"۔ ۱۵

"دستِ تہِ سنگ" میں فیض نے امن اور آزادی کو زندگی کے حسن و خوبی کی شرطِ اول قرار دیا ہے۔ اور ان کی راہ میں حائل تمام مزاحم قوتوں سے برسرِ پیکار ہونے کا حوصلہ رکھتا ہے۔

"یہی نشاط خیز لہجہ اور یہی رجائی آہنگ فیض کے تمام کلام میں جاری و ساری نظر آتا ہے"۔ ۱۶

....

فیض نے جس انسان دوستی کو اپنا آدرش بنایا اس کے تقاضے جان کی قربانی بھی مانگتے تھے۔ فیض نے دل کے بجائے اب جان کا سودا منظور کر لیا تھا۔ انسان، محبت اور زندگی کے لیے جان کا نذرانہ پیش کرنا تھا۔ "اس کی ہر راہ مقتل سے گزر کر جانے والی" تھی۔ زنداں میں بھی موت کے سائے منڈلا رہے تھے۔ سکاؤٹوں کے مرنے پر بھی، اپنی باری کے لیے تیار رہنے کا مجاہدہ، فیض نے حوصلہ مندی سے کیا۔ اپنوں کی ستم ارزانی، بے گناہوں کی گرفتاریاں، قید و بند کی سختیاں موت کی طرف دھکیل رہی تھیں۔ فیض کی اردو غزل میں

۱) موت ایک ناگزیر حقیقت ہے۔
۲) موت کی شان اور شکوہ، جان کی بازی لگانے والے کو بھی پرعظمت بنا دیتی ہے۔
۳) موت کی پیش قدمی کی چاپ، زندگی کے قدم بہ قدم سنائی دیتی ہے۔

مذکورہ تینوں امور پر درج ذیل منتخب اشعار کو مثال کے طور پر یوں پیش کیا جا سکتا ہے کہ

ہر اک قدم اجل تھا، ہر اک گام زندگی
ہم گھوم پھر کے کوچۂ قاتل سے آئے ہیں ۱۷

جس دھج سے کوئی مقتل میں گیا، وہ شان سلامت رہتی ہے
یہ جان تو آنی جانی ہے، اس جان کی تو کوئی بات نہیں ۱۸

مقام، فیضؔ، کوئی راہ میں جچا ہی نہیں
جو کوئے یار سے نکلے تو سوئے دار چلے ۱۹

یہ تصورات فیضؔ کے ''عالم تنہائی'' اور ''قید تنہائی'' کا پس منظر بھی رکھتے ہیں۔

''فیض نے بیشتر زندگی ''آؤٹ سائڈر'' (Out Sider) کی حیثیت سے گزاری ہے۔ وہ بھری محفل میں بھی گھنٹوں چپ رہتے تھے۔ جیسے وہ عالم تنہائی میں ہوں۔ پھر سچ کی تنہائی بھی ان پر اکثر مسلط رہتی تھی...... ''قید تنہائی''۔ جب وہ جیل سے باہر آتے تو انہیں کہیں بھی فرو آزاد نظر نہ آتے کہ ان سے ہم کلام ہوں۔ لوگوں کی زبان ہی کچھ اور ہو گئی تھی۔ ان کی آوازوں میں سکوں کی کھنک سنائی دیتی تھی۔ تحریک آزادی کی سرخروئی نے لوٹ مار کا بازار کھول دیا تھا...... یوں لگتا ہے کہ زندگی حبس دوام ہے۔ ایسے ''زنداں خانے'' میں ہیں جہاں کوئی ملاقات نہیں آتی۔ ارباب اختیار نے ہر ملاقاتی کو بھی پابہ زنجیر کر رکھا ہے۔ بس ایک ہی ''ملاقات'' جس کا شاعر کو انتظار ہے..... موت ہے..... یہی آشنا اور غم خوار بھی ہے اور کوئی بھی نہیں، کوئی بھی نہیں۔'' ۲۰

ضبط کا عہد بھی ہے شوق کا پیمان بھی ہے
عہد و پیماں سے گزر جانے کو جی چاہتا ہے
درد اتنا ہے کہ ہر رگ میں ہے محشر برپا
اور سکوں ایسا کہ مر جانے کو جی چاہتا ہے ۲۱

یہ ضبط، فیضؔ کی زندگی اور موت کے ہر ابتلا کی جان رہا ہے۔ زندگی کے آلام اور موت کے عزائم کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر فیضؔ نے موت کا سامنا کیا۔

''فیض میں یہ ضبط وتحمل اور یہ اعتماد اذیت کوشی اور موت سے نبرد آزمائی کی بدولت پیدا ہوا ہے۔ ایک ایسی موت جو جدوجہد کے لیے خود کو وقف کر دینے والے کے لیے ناگزیر ہوتی ہے''۔ ۲۲

موت کی آہٹ سن کر اس کا استقبال یوں کیا ہے۔

پُر کرو جام کہ شاید ہو اسی لحظہ رواں
روک رکھا ہے جو اک تیر قضا نے کب سے ۲۳
اجل کے ہاتھ کوئی آ رہا ہے پروانہ
نہ جانے آج کی فہرست میں رقم کیا ہے ۲۴

فیضؔ کا خیال ہے کہ زندگی ہو یا موت، دونوں کا فیصلہ کن ہونا ضروری ہے۔ اس لیے کہا۔

یا خوف سے در گزریں یا جاں سے گزر جائیں
مرنا ہے کہ جینا ہے اک بات ٹھہر جائے ۲۵

اسی لیے فیض کا لہجہ بھی اسی تصور کی دین ہے۔

''فیض نے چونکہ غازی اور مجاہد کی سی زندگی بسر کی ہے اس لیے اس کی شاعری کا بنیادی لحن شہید کی صداء ہے...... اپنے عہد میں سنت شبیر اور سنت منصور کو زندہ کرنا...... اپنی فکری روایت کی اعلیٰ ترین قدروں کے مطابق زندگی بسر کرتے ہوئے فن کی کھیتی کو اپنے لہو سے سیراب کرنا ہے...... فیض کے اشعار، مصرعے اور استعارے اخبارات کی سرخیاں اور اداریے کالموں کے عنوانات بن کر ہمارے شعور زندگی کے ہاتھوں میں مشعلیں تھامتے رہے اور آج شہید کی صدا کا یہ لحن ہماری شاعری ہی کا نہیں بلکہ ہماری زندگی کا بھی بنیادی لحن بن چکا ہے''۲۶

تاریخ بتاتی ہے کہ روس کے عہد انقلاب کے 'یزنین' نامی نوجوان شاعر نے انتہا پسند تشدد سے جان چھڑانے کے لیے تیس برس کی عمر میں پھانسی لگائی اور اپنے فن پر زندگی کو قربان کر دیا۔ فیض نے بھی طبقاتی جنگ میں شکستہ زندگی کے بجائے پختہ موت کے لیے تیاری جاری رکھی۔

....

مجاز کی بہن نے ایک جگہ لکھا ہے کہ:

''مجاز میرا بھائی ایک ڈرامائی انداز سے اس زندگی میں ابھرا اور اسی انداز سے ڈوب گیا۔ اس کی زندگی امنگوں، حوصلوں سے بھرپور شروع ہوئی اور محرومیوں، مایوسیوں میں گھر کر ختم ہو گئی۔ وہ زندگی کو روشن تر دیکھنے کی تمنائیں پالتا رہا اور اس کی اپنی زندگی دھیرے دھیرے تاریک تر ہوتی گئی۔ اس نے زندگی کو اپنی تخلیقی قوتوں کا قیمتی سرمایہ سونپا۔ اپنی شاعری دی جس میں کائنات کو حسین بنانے کے حوصلے ہیں مستقبل کو سنوارنے کی امنگیں ہیں۔ جوانی کی جولانی ہے۔ تجربہ کی ہوشمندی ہے۔ شوریدہ سری ہے حسن ہے نفاست ہے۔ سادگی ہے پرکاری ہے اور زندگی نے اسے پریشانیاں دیں۔ پشیمانیاں دیں۔ الجھنیں دیں۔ بے چینی دی۔ وہ زندگی سے محبت مانگتا ہے۔ مسرت مانگتا ہے۔ سکون چاہتا ہے اور زندگی رفتہ رفتہ اس سے دور کھنچتی گئی۔ یہاں تک کہ زندگی کی کھیتی کو خون دل سے سینچنے والے شاعر کو موت کی آغوش میں پناہ ملی''۲۷

یہ ہے ایک شخص اور شاعر کی داستان حیات جس کا ورق ورق اس کی شخصیت کی طرح الجھا ہوا ہے۔ کبھی کسی کے نام کی مستی اس کی زندگی کے سادہ خاکے کو رنگین کر دیتی ہے اور اس کی دنیا حسن ہی حسن بن جاتی ہے اور کبھی وہ آپ اپنی شکست کی آواز بن جاتا ہے۔ دونوں دنیاؤں کا تعارف مجاز نے ان اشعار میں کروایا ہے۔

یہ میری دنیا یہ میری ہستی
نغمہ طرازی صہبا پرستی
شاعر کی دنیا شاعر کی ہستی
یا نالۂ غم یا شور مستی
محو سفر ہوں، گرم سفر ہوں
میری نظر میں رفعت نہ پستی ۴۸

اودھ کے قصبہ رودلی میں پیدا ہونے والے مجاز کی زندگی اور اردو غزل میں بھی نالۂ غم اور شورِ مستی کا امتزاج ہے۔ اس کے ماحول میں بھی جاگیرداری نظام کی خوبیاں بھی تھیں اور خامیاں بھی۔ تہذیبی زندگی کا سلیقہ بھی تھا اور اس کے بگڑتے نقوش بھی تھے۔ ڈاکٹر محمد حسن نے مجاز کی ایک غزل کے حوالے سے اسی ماحول کی تصویر اس طرح پیش کی ہے۔

''آج مجاز کی نئی غزل سنی ہے جو کسی مشاعرے کے لیے طرح میں کہی ہے، بڑی انکساری اور معذرت کے ساتھ سنائی۔

ے بس اس تقصیر پر اپنے مقدر میں ہے مر جانا
تبسم کو تبسم کیوں نظر کو کیوں نظر جانا
خرد والوں سے حسن و عشق کی تفسیر کیا ہو گی
نہ افسونِ نگہ سمجھا نہ اندازِ نظر جانا
مے گل فام بھی ہے سازِ عشرت بھی ہے ساقی بھی
مگر مشکل ہے آشوبِ حقیقت سے گزر جانا
غمِ دوراں میں گزری جس قدر گزری جہاں گزری
اور اس پر لطف یہ ہے زندگی کو مختصر جانا

یہ لکھنؤ ہے یہاں کی اجڑی ہوئی صحبتوں کا یہ گداز، یہ لطافت اور شیرینی اور کہاں ملے گی یہ اجڑی ہوئی بیوہ کا سہاگ ہے جس کے لاکھ لٹ جانے پر بھی غضب کا نکھار ہے۔ سردی کی پچھلی راتوں کی چاندنی، ڈھلتی ہوئی دھوپ اور گل نغمہ جو آپ اپنی شکست کی آواز ہے'' ۴۹

وہ ''راہبر کامل'' کی تلاش میں نہیں بلکہ ''مانوس مزاج دل'' کا متلاشی ہے۔ زندگی کا دوہرا پن ہر قدم پر اس کا سامنا کرتا ہے اس کا خاندان بھی دو حصوں میں تقسیم تھا۔ ایک قدیم روایات کا پیروکار اور دوسرا جدید اقدار کا حامی۔ باپ سے حقیقت پسندی اور ماں سے اثر پذیری مجاز کے حصے میں آئی جو دو مختلف مزاجوں کا ملاپ تھا۔ دو اڑھائی سال کا ایک بھائی فوت ہوا تو مجاز کی پرورش میں لاڈ کا عنصر زیادہ پیدا ہو گیا۔ مجاز کی عمر دس سال کے لگ بھگ تھی کہ بڑا بھائی درخت سے گر کر جان سے ہاتھ دھو بیٹھا تو والدہ اور نانی کی ساری توجہ مجاز کی طرف مبذول ہو گئی۔ بچپن میں

کھلونے توڑ کر چیزوں کی ماہیت معلوم کرنے والا دوسری جانب ایک اچھا تیمار دار بھی تھا۔ مضامین کے انتخاب میں بھی بار بار تبدیلی کے عمل سے گزرنا مزاج اور شخصیت کے الجھاؤ کا سبب بنا۔ محبت کی مگر ۱۹۴۰ء میں نتیجہ، نروس بریک ڈاؤن کی شکل میں سامنے آیا۔ زندگی کے تار منتشر ہوتے رہے اور ساتھی بھی بکھرتے رہے۔ ۱۹۴۵ء میں دیوانگی کا دورہ پڑا۔ بیماری اور تنہائی یکجا ہوگئیں۔ اندر باہر احساس محرومی نے بسیرا کرلیا۔ ۱۹۵۲ء میں تیسرا نروس بریک ڈاؤن ہوا۔ بہن کے انتقال اور اس کے بچوں کی ذمہ داری نے مجاز کو زندگی کی آنکھیں کھولنے پر مجبور کر دیا۔

''مجاز جو کہ بدقسمتی یا خوش قسمتی سے ہندوستان کے اس درمیانے طبقہ کے نوجوانوں کے نمائندے ہیں جو زندگی کے سارے جھمیلوں بندشوں اور رکاوٹوں کا شکار ہوتے ہوئے بھی جی توڑ کر ان سے کشتم کشتا کر رہے ہیں۔ اٹھتے بیٹھتے یہ کانٹے چبھتے ہیں اور ان کی نوک پر وہ اپنا سینہ ٹیک دیتے ہیں — ہاتھ روٹی کمانے میں الجھے ہوئے ہیں۔ پیر غلامی کی زنجیروں میں گھسٹ رہے ہیں۔ ایک نہیں سو ہزار آسیب جان کو چمٹے ہوئے ہیں اور حساس طبیعت ناک پر مکھی بٹھانے کو تیار نہیں۔ ایسی صورت میں شاعری بجائے داستان حسن وعشق کے معجون مرکب نہ بن جائے تو اور کیا کرے۔ یہی وجہ ہے کہ مجاز کے یہاں عشق وسیاست باہم کھوئے ہوئے نظر آتے ہیں بھلا اتنی مجبوریاں ہوں تو کوئی کیونکر جیئے'' ۳۹

مجاز کی غزل میں محبت اور سیاست کے یہ بدلتے انداز واضح ہیں۔

اب گل سے نظر ملتی ہی نہیں، اب دل کی کلی کھلتی ہی نہیں
اے فصل بہاراں رخصت ہو، ہم لطف بہاراں بھول گئے ۴۱

عشق سے بے نیاز ہیں ہم لوگ
بے خود سوز و ساز ہیں ہم لوگ
محفل سوز و ساز ہے دنیا!
حاصل سوز و ساز ہیں ہم لوگ ۴۲

مجاز نے ''سوز وساز'' کی اس دنیا سے دونوں اثرات لیے اور زندگی کے تقاضے پورے کرنے کے لیے رومانیت کے ساز اور حقائق کے سوز سے کام لیا اور حیات کی وسعتوں میں اضافہ کیا ہے۔ مجاز کی ذاتی اور سماجی زندگی کا سارا نقشہ اور اردو غزل کو سامنے رکھ کر یہی کہا جا سکتا ہے کہ

''یہ درست ہے کہ اگر سماجی رکاوٹوں کو توڑ کر حسن اور عشق ہم نوا اور ہم آغوش ہو جائیں تو زندگی کا نقشہ بدل سکتا ہے لیکن اگر ایسا نہ ہو سکے تو جوش حیات اور جنون تعمیر کو ختم نہیں ہو جانا چاہیے۔ مجاز نے ان خیالات کو جن شاعرانہ رنگ آمیزیوں کے ساتھ پیش کیا ہے انہوں نے حقائق کو زیادہ سنگین اور پُراثر بنا دیا ہے'' ۴۳

زندگی کی اس تاثیر کا اردو غزل سے ایک اور نمونہ

سعی تدبیر میں مضمر ہے اک آہِ جاں سوز
اس کا انعام سزا ہو کہ جزا ہو ساقی ۳۴

بقول ڈاکٹر نعیم نقوی:

''مجاز کی زندگی دو متضاد کیفیتوں کے تسلسل سے عبارت رہی ایک کیفیت کو تاج محل اور دوسری کو تیشۂ مزدور کہا جا سکتا ہے۔۔۔ ہوا یہ کہ حسن کے دہکتے ہوئے شعلوں اور مزدوروں اور کسانوں کی مفلسی کی دو آتشہ آگ نے ان کی ہستی کو کندن بنا دیا۔ وہ آگ میں سانس لینے لگے آگ کے شعلوں سے دل بہلانے لگے'' ۳۵

گویا مجاز نے ''سوز حیات'' کی ہولناکیوں کو بھی برداشت کیا اور ''ساز حیات'' میں بھی زندگی آموز آوازوں کو غور سے سنا۔ تقدیر کے زور سے بے پروا ہو کر کاوش تدبیر پر توجہ دی۔ انقلاب کے تعمیری اسباب اور نتائج پر نظر رکھی۔ آنچل اور پرچم کو ایک جگہ دیکھنے کی تمنا کی۔ مجاز نے ذہن انسانی کے اس ارتقا پر بھی غور کیا کہ وہ ''اوہام کے ظلمات میں'' اور ''زندگی کی سخت طوفانی اندھیری رات میں'' ''خواب سحر'' تو دیکھتے ہیں۔

''عام نوجوان شعراء کی غنایت زندگی سے بیزار اور موت سے وابستہ ہے۔ انہیں زندگی کی لذتوں کی آرزو نہیں، موت کے سکون کی ہوس ہے۔ مجاز گرم زندگی کے نشے سے چور اور موت کے سرد جمود سے سراسر بیزار ہے

مجھے پینے دے، پینے دے کہ تیرے جامِ لعلیں میں!!
ابھی کچھ اور ہے، کچھ اور ہے، کچھ اور ہے ساقی'' ۳۶

وہ ''تیغ کے بوسے'' میں ''آب'' پیدا کرنے کا خواہاں ہے۔ وہ ہر حال میں زندگی کی مشاطگی کو تیار ہے۔ اس اعتبار سے مجاز کا تصور حیات ''دعوت نظر'' بھی ہے اور ''دعوت فکر'' بھی۔ مجاز کی اردو غزل میں زندگی اور موت ایک دوسرے کے قدم بہ قدم ہیں بلکہ ایسے جیسے سوز و ساز حیات پہلو بہ پہلو ہیں۔

وقت کی سعی مسلسل کارگر ہوتی گئی
زندگی لحظہ بہ لحظہ مختصر ہوتی گئی!!

سانس کے پردوں میں بجتا ہی رہا ساز حیات
موت کے قدموں کی آہٹ تیز تر ہوتی گئی ۳۷

موت کی تیز تر آہٹ کے ساتھ زندگی کی نغمگی میں بھی اضافہ ہوتا ہے۔ اس طرح موت کسی بھی طرح زندگی کے مظہر سے الگ حیثیت نہیں رکھتی۔ مجاز دوسری دنیا میں زندگی کے کسی بھی تصور سے بیزار ہے اس لیے واعظ کی حیات بعد ممات کے وعدوں کو اس کی ''سادہ لوحی'' سے تعبیر کیا ہے۔

واعظ سادہ لوح سے کہہ دو چھوڑے عقبےٰ کی باتیں
اس دنیا میں کیا رکھا ہے اس دنیا میں کیا ہو گا ۳۸

اس فکر کو مجازؔ کی شاعری کے پس منظری مطالعہ کی روشنی میں دیکھا جائے تو یہ اس کے عہد کی زندگی اور اس کی روش کی توضیح بھی ہے۔

''جس وقت تک ساغر حیات مئے زیست سے لبریز ہاتھوں ہاتھ ہوتا ہے یہ زندگی فطرت کا نغمہ اور سچائی کا آئینہ رہتی ہے۔ لیکن جب ہاتھوں ہاتھ کاسۂ گدائی ہو اور ظالم کا خمخانۂ عیش خون استحصال سے پر ہو تو پھر یہ زندگی عوام کے لیے دکھ درد کا کارخانہ یا پھر منفی ردعمل میں مایا کا جنجال اور کچھ نہ ہونے کا حیرت خانہ ہے۔ ماضی میں اسی منفی ردعمل نے ہم سے قوت فکر کے ساتھ ساتھ قوت پیکار بھی چھین لی تھی۔ اور زندگی کی جگہ دوسری دنیا میں وعدہ زیست دے رکھا تھا۔ مجاز دور جدید کے ان شعراء میں سے ہے جنھوں نے دوسری دنیا کے وعدہ زیست کو اسی زمینی زندگی میں نقدی کرنا چاہا۔ شیخ و برہمن کانپے، محتسب چونکا۔ لیکن وہ اندھیری رات کا مسافر خواب سحر دیکھ گیا اور دکھلا ہی گیا۔''۳۹

....

معین احسن جذبیؔ کا امتیازی وصف یہ ہے کہ ترقی پسند تحریک سے وابستگی کے باوجود اپنی درویشانہ طبیعت کو مغلوب نہیں ہونے دیا۔ یہ وہ دور تھا جب غزل کی صنف مخالفت کی زد میں تھی مگر جذبیؔ نے نہ صرف اس کی حمایت کی بلکہ زمین کے ساتھ اس کے گہرے تعلق کو اور مستحکم کیا۔ غزل کے مضامین کو ذہنی بیداری کا ذریعہ بنایا اور اپنے عہد کے تقاضوں کو اپنی غزل میں جگہ دے کر غزل کے مستقبل اور وسعت کے امکانات کو روشن کیا۔ جذبیؔ کی اردو غزل میں کہیں کہیں افسردگی کے لمحات بھی دکھائی دیتے ہیں اور کائنات اور زندگی کو بنظر حقارت بھی دیکھا ہے مگر یہ سب کچھ لمحاتی ہے۔ بدلتے دنوں کا احساس غزل میں ایک رجائیت پیدا کرتا ہے۔ سختی روز و شب جو فسردگی پیدا کرتی ہے اس میں بھی ایک شان ہے۔

فسردگی ہی جو ٹھہری ہے زیست کا حاصل
تو پھر یہ زیست کا حاصل رہے رہے نہ رہے ۴۰

رومانیت اور ترقی پسندی کا امتزاج بھی ایسا کہ کسی ایک کے زیر اثر کبھی مکمل طور پر خود کو نہ آنے دیا۔

ابھی پڑی تھی خم و پیچ زندگی پہ نظر
کہ ان کی زلف شکن در شکن کی یاد آئی ۴۱

حیات کی جفائیں، سختیاں اور آفات شاعر کی شخصیت اور غزل کو ایک پختگی اور توانائی بخشتی ہیں۔ وہ یقین کی دولت سے مالا مال ہے۔

- ''شکست و فتح نصیبوں'' سے اب نہیں جذبی
کہ آج ہے دل ہر ناتواں میں عزم و یقین ۴۲

۱۹۴۲ء میں دوسری جنگ عظیم، ۱۹۴۹ء کے اندوہناک حالات، ملک کی آزادی کے بعد استحصال، بھوک، قحط، انسانیت کا قتل عام وغیرہ میں بھی جذبی نے انتہائی شائستگی کے ساتھ زندگی پر غور وفکر کی دعوت دی ہے۔

- سب کچھ نصیب بھی ہو تو اے شورشِ حیات
تجھ سے نظر چرانے کی عادت کہاں سے لائیں ۴۳
- ہر سانس انتشار فراواں سے بے قرار
اس کارواں سے کیا کوئی رہزن قریب ہے ۴۴

جذبی کے یہاں عصری شعور اور نئی معنویت کی تصویر پیش کرنے میں جن علامتوں سے کام لیا گیا ہے اس کی مثال وارث کرمانی نے یوں پیش کی ہے۔

''ان کے اشعار میں ہم عصر سماجی و سیاسی افکار غزل کی قبائے خسروانہ پہن کر ظاہر ہوتے تھے۔ رچے اور ترشے ہوئے انداز بیان اور متقدمین شعرا کے علائم و رموز کی آڑ لے کر انہوں نے نئے تصورات و احساسات کو پیش کیا اور اس طرح تھکی ہوئی غزل کو عصری آگہی اور نئی معنویت سے سرشار کیا... لینن کے اس خیال کو کہ سرمایہ دارانہ طاقتیں پس ماندہ ملکوں کے استحصال میں خود آپس میں ٹکرائیں گی۔ انہوں نے ایک شعر میں ادا کیا ہے:

- ان بجلیوں کی چشمک باہم تو دیکھ لیں
جن بجلیوں سے اپنا نشیمن قریب ہے

انہوں نے سلیس وفصیح زبان میں نئے افکار ونظریات پیش کیے اور ایسے مشاہدات و تجربات کو گویائی عطا کی جو وقتی اثرات سے بلند ہو کر زمانے کی آواز بن سکتے ہیں:

- جب کشتی ثابت و سالم تھی ساحل کی تمنا کس کو تھی
اب ایسی شکستہ کشتی پر ساحل کی تمنا کون کرے

- ہے آج بھی نگاہِ محبت کی آرزو!!!
پر ایسی اک نگاہ کی قیمت کہاں سے لائیں
ہر لحظہ تازہ تازہ بلاؤں کا سامنا
ناآزمودہ کار کی جرأت کہاں سے لائیں
اس افق کو کیا کہیے نور بھی دھندلا بھی
بار ہا کرن پھوٹی بارہا غبار آیا'' ۴۵

ان حالات کے باوجود جذبی نے زندگی کی تازگی اور شگفتگی کو برقرار رکھنے کی سعی کی ہے۔ اور ہر حال میں کائنات کی دھڑکن میں خود کو شامل رکھا ہے۔ زندگی پر آنچ نہیں آنے دی۔ رجائیت کو قائم رکھا ہے۔ اور زندگی کی آرزو مندی سے دستبردار نہیں ہونے دیا۔

دانائے غم نہ محرم راز حیات ہم!!
دھڑکا رہے ہیں پھر بھی دل کائنات ہم ۴۶
ہمیں تو ناسخ ناداں شرار زیست سے کام
تصادم نگہ و دل رہے رہے نہ رہے ۴۷

زندگی کے ساتھ مخلصانہ رویے نے تہذیب اور زندگی کے روشن پہلوؤں کو جذبی کی نظروں سے اوجھل نہیں ہونے دیا اور جذبی کی غزل ابہام سے بچی رہی۔

"جذبی کی خوبی یہ ہے کہ انھوں نے اپنی شخصیت کو ٹوٹنے اور بکھرنے نہیں دیا اور تشکیک و بددلی کی وادیوں سے دامن بچا کر نکل آئے۔ مغرب کا مادہ پرستانہ اور سیکولر طرز فکر ان کے مزاج کا حصہ نہ بن سکا۔ جن چیزوں کو ان کے ہم عصر جھوٹی ڈھکوسلا رجائیت قرار دیتے رہے ان کے نزدیک وہ اپنی جڑوں سے رشتے قائم رکھنے کا معاملہ تھا۔ جذبی خارزاروں سے گزر کر دامن صحیح وسلامت لے آئے یہی ان کا کمال ہے"۴۸

موت کے آثار اور خوں فشاں مناظر میں بھی جذبی نے تازہ جہاں تلاش کر لیے۔

یوں گوارا ہے یہ خونبار افق کا منظر
اس کے پر تو میں ہمیں تازہ جہاں ملتے ہیں ۴۹

زندگی ہو یا موت، ایک پروقار خود اعتمادی کی رو میں کوئی رکاوٹ نہیں۔

....

علی سردار جعفری کی اردو غزل میں زندگی کی وہ قوت، جوش اور جذبہ پایا جاتا ہے، جو فرسودگی اور پژمردگی کے خلاف، ایک مظاہرے کی صورت میں دکھائی دیتی ہے۔ ان کو سترہ اٹھارہ سال کی عمر میں اپنے شہر سے نکل کر لکھنؤ اور پھر علی گڑھ کے سیاسی اور کھلے ماحول میں آزادی کی فضا میسر ہوئی تو باغیانہ خیالات کے اظہار کا موقع فراہم ہوا۔ بچپن میں رات کو مطالعہ کرنا اور بہن سے کوئی کتاب سننا اور تھک کر سو جانا علی سردار جعفری کے معمولات میں شامل تھا۔ اہل تشیع کی نسبت سے گھر میں مجلس کا اہتمام بھی ہوتا تھا۔ جوانی میں ادب اور مشاہیر کی آپ بیتیاں، ان کے مطالعہ کا خصوصی محور و مرکز رہیں۔ تلاش حیات سے مقصد حیات تک کا یہ سفر تفصیلاً یوں طے کیا کہ علی سردار جعفری نے آغاز ہی میں انیس اور اقبال کے مطالعے سے زندگی کے بارے میں سوچنے اور زمین سے گہری وابستگی کا احساس لیا۔ گاندھی، نہرو اور لینن کی آپ بیتیاں پڑھیں۔

''.....اور پھر لفظ بوڑھا و کے معنی کی تلاش۔ اور پھر یہ تلاش، تلاش حیات، نظریۂ حیات سے لے کر مقصد حیات تک پھیل گئی۔ جو دروازے گاندھی کی کتاب پڑھ کر نہرو کی تقریریں کر ذرا ذرا کھلے تھے اور پھر بند ہو گئے تھے اس بار پورے کھل گئے۔ یورپ کا فاشزم اور ہندوستان کی تحریک آزادی کا احساس عرفان میں بدلنے لگا۔ مجاز، رشید جہاں، سجاد ظہیر، سبط حسن وغیرہ سے دوستی فکر ونظر میں ڈھلنے لگی'' ۵۰

علی سردار جعفری کی اردو غزل نئی زندگی کے نام پر دیے جانے والے دھوکے اور فریب کی قلعی کھول دیتی ہے اور زندگی کے جوش اور قوت کے ساتھ فرسودگی کو بھی ختم کرتی ہے اور زندگی کی رگوں میں حوصلہ و ہمت کا خون گرماتی ہے۔ وہ فریب خوردہ زندگی کو اس طرح ٹھکراتا ہے کہ

فریب دے کر حیات نو کا حیات ہی چھین لی ہے ہم سے
ہم اس زمانے کا کیا کریں گے اگر یہی ہے نیا زمانہ ۵۱

بدلتے ہوئے سماج کی مذمت اس طرح کی ہے

سکوں میسر جو ہو تو کیونکر، ہجوم رنج و محن وہی ہے
بدل گئے ہیں اگرچہ قاتل، نظام دار و رسن وہی ہے ۵۲

وہ اس تبدیلی میں بھی زندگی کی نئی تعبیر کے لیے کوشاں ہے۔

ع زندگی ہے تیز گام و نوجواں یہ بھی تو دیکھ ۵۳
ع خار و خس سے بن رہے ہیں گلستاں یہ بھی تو دیکھ ۵۴

علی سردار جعفری کے گھر کے ماحول نے حضرت امام حسینؑ کی دلیرانہ صداقت اور اس کے لیے جان کی بازی لگانے کے احساس کو تقویت پہنچائی۔ شاعر کو بھی بزم وطن میں وفاداری کے امتحان سے گزرنے کا مرحلہ درپیش ہے اور چارہ گر محض موت ثابت ہوئی۔

چارہ گر جانئے اس دور میں ہر قاتل کو
زندگی موت کو، اور درد کو درماں کہئے
کوچہ و بازار میں لاشوں کا شمار!
اور پھر ہند کو فردوس بداماں کہئے!!
اپنے ہر زخم کو اک پھول تصور کیجے
سرخی خون عزیزاں کو بہاراں کہئے! ۵۵

''خون کی لکیر'' میں علی سردار جعفری نے ''موت اور زندگی'' کے نام سے ایک نظم کے آخری شعر میں موت و حیات کے باہمی تعلق کو پیش کیا ہے۔

ـ موت جب آ کے کوئی شمع بجھا دیتی ہے
زندگی ایک کنول اور جلا دیتی ہے ۵۶

....

یہ امر تسلیم شدہ ہے کہ کشمکش حیات میں حصہ نہ لینے والوں پر شکست خوردگی طاری ہو جاتی ہے اور وہ زندگی سے فرار کی راہیں تلاش کرنے لگتے ہیں۔ ان پناہ گاہوں میں ایک خیالی جنت بھی ہے جس میں رہ کر حقائق حیات سے نظریں چرانے کے خوگر ہو جاتے ہیں اور ایک طرح کی بے عملی کا شکار ہوتے ہیں۔ زندگی کے فطری پن سے دور ہونا اور عہد کے تقاضوں کا ساتھ نہ دینا وغیرہ بن جاتا ہے۔ ایک بے حسی اعصاب پر مسلط ہو جاتی ہے۔ جو موجود ہے اس سے بے بہرہ ہو کر، جو نہیں ہے، اس کے کھوکھلے پن سے زندگی کا مغز باقی نہیں رہتا۔ جاں نثار اختر کی شاعری میں

"... ہمیں زندگی کی حقیقتیں، مناظر کی دل فریبیاں، نفسیات کی باریکیاں اور رومان کی برنائیاں ملتی ہیں اور یہ سب چیزیں ایسی سموئی ہوئی ہیں جس طرح کوئی نباض موسیقی متعدد راگنیوں کو ملا کر ایک ایسا نغمۂ شیریں پیدا کرتا ہے کہ بزم پر وجد کی سی کیفیت طاری ہو جاتی ہے" ۵۷

وہ زندگی کی آنکھوں میں آنکھیں ڈالتا ہے اور زندگی کو براہ راست مخاطب کرتا ہے۔ جاں نثار اختر نے زندگی کو حدودِ ذات سے باہر نکل کر دیکھنے کا انداز اپنایا، نامساعد حالات میں بھی زندگی کا ہنر اور "درد" کو "حیات" بنانے کا گر قائم رکھا۔

ـ جینے کا ہمیں خود نہ ملا وقت تو کیا ہے
لوگوں کو سکھاتے رہے جینے کا ہنر ہم ۵۸

ـ مار ہی ڈالے جو بے موت، یہ دنیا وہ ہے
ہم جو زندہ ہیں تو جینے کا ہنر رکھتے ہیں ۵۹

ـ اپنے تاریک مکانوں سے تو باہر جھانکو
زندگی شمع لیے در پہ کھڑی ہے یارو ۶۰

ـ زندگی یوں تو نہ بانہوں میں چلی آئے گی
غم دوراں کے ذرا ناز اٹھاؤ یارو ۶۱

ـ ہر ایک غم کو خوشی کی طرح برتنا ہے
یہ دور وہ ہے کہ جینا بھی اک ہنر سا لگے ۶۲

ـ جو درد زندگی کے لیے اذن مرگ ہوا!!
اس درد کو حیات بنانے چلا تھا میں ۶۳

ـ دل تباہ کا یہ حوصلہ بھی کیا کم ہے

؎ ہر ایک درد سے جینے کی تاب مانگے ہے
کتنا مشکل، کتنا کٹھن
جینے سے جینے کا ہنر ٦۴

....

جاں نثار اخترؔ کی اردو غزل میں ''لاش'' موت کی مجسم تصویر ہے۔ ہر قدم پر زندگی کے رستے میں موت کا سامنا ہے۔

؎ کس کی دہلیز پہ لے جا کے سجائیں اس کو
بیچ رستے میں کوئی لاش پڑی ہے یارو ٦٦

راز داں کو قتل کرنا، انسان کی درندگی کا منہ بولتا ثبوت ہے کہ جب اپنے مفادات کی راہ میں رکاوٹ کا خطرہ ہو تو انسان کی جان بھی قابل احترام نہیں رہتی۔

؎ اب مرے قتل کی تدبیر تو کرنی ہو گی
کون سا راز ہے تیرا جو چھپا ہے مجھ سے ٦٧

میت کا ادب اور رسوم و قواعد سے دفنانے کا عمل بھی زندگی کی بے حسی کی نذر ہو گیا ہے جس کی ایک تصویر یہ ہے۔

؎ کوئی اتنا نہ ہو گا لاش بھی لے جا کے دفنا دے
انہیں سڑکوں پہ مر جائے گا انساں ہم نہ کہتے تھے ٦٨

؎ کتنی لاشوں پہ ابھی تک
ایک چادر سی پڑی ہے ٦٩

....

فارغؔ کی گرفت فطرت پر بہت مضبوط ہے اس لیے قومی و بین الاقوامی حالات کے تناظر میں انسان دوستی کے نغمے الاپے ہیں۔ زبردست سیاسی و سماجی تبدیلیوں کے باوجود زندگی کا روشن پہلو فارغؔ بخاری کو اپنی طرف کھینچتا ہے۔ شاعر کے لیے تبدیلی کے محرکات بھی قابل غور ہیں اور اس کے اظہار کا حوصلہ بھی ہے۔ زندگی کے بہتے دھارے کی بے مقصدیت کی نفی جا بجا ملتی ہے۔

> ''فارغؔ بخاری کی شاعری اردو دنیا کیلئے ایک ایسے علاقہ کی حسیت اور مائل بہ ترقی زندگی کا (SEISMOGRAPH) ہے جس کے مطالعہ سے وقت کا سفر قابل ادراک ہو جاتا ہے۔ زندگی کی حرکت اور جمود پس پشت قوتوں کی کارفرمائی پر سے پردہ اٹھ جاتا ہے اور یہ سب کچھ ایک آدمی کے قلب ونظر کی واردات کے توسط سے جو اپنی شاعری کے ''میں'' میں اپنے دور کے ''ہم'' کو سمیٹے ہوئے ملتا ہے..... فارغؔ کی شاعری سماجی وسیاسی حقیقتوں کی مزاج آشنا شاعری ہے اور یہ مخصوص طرز احساس اب ہماری زندگی کا اس قدر اہم عنصر بن چکا ہے کہ اس کی

عملداری میں ہمارے بہت ہی ذاتی لمحات بھی ذاتی نہیں رہ پاتے......"۷۰

زندگی کے سارے دروازے مقفل ہونے پر بھی وہ صدا لگا کر گزرنا پسند کرتا ہے۔ ہنگامۂ دار و گیر میں بھی وہ زندگی کے خواب ضرور دیکھتا ہے۔ یہ خواب ذاتی بھی ہیں اور غیر ذاتی بھی۔ وہ اپنے عہد کی اطمینانی اور غیر اطمینانی صورت حال کا شارح ہے۔

ے زندگی میں ایسی کچھ طغیانیاں آتی رہیں
بہہ گئی ہیں، عمر بھر کی نیکیاں دریاؤں میں ۷۱

ے ہم تو اندھی راہوں پر دوگام نہیں چل سکتے
بے مقصد بھی جی لیتے ہیں لوگ نجانے کیسے ۷۲

ے کر دیا ہے تجربوں نے اس قدر کامل ہمیں
بن گئے ہیں زندگی کا مستقل منشور ہم ۷۳

فارغ نے دنیا کی ہر شے سے استفادہ کیا اور غزل کو زندگی کی انہی صداقتوں کے اظہار کا وسیلہ بنایا ہے۔ محرومیوں سے جینے کی آگاہی پائی ہے۔ انسان چونکہ اس کائنات کا حصہ ہے اس لیے حیات سے بغاوت بھی ممکن نہیں۔ فارغ بخاری تجربے سے سیکھنے کے عمل کو جاری رکھتا ہے خواہ وہ تجربہ گناہ ہی کا کیوں نہ ہو۔

ے بھٹک کر ملا زندگی کا شعور
مری گمرہی رہنما بن گئی ۷۴

وہ زندگی کے کسی بھی منظر یا تجربے سے بے نیازانہ نہیں گزرتا۔ وہ ہر شخص کو عقیدے کی فکر میں دیکھتا ہے جبکہ فارغ کا مذہب صدق دل سے انسان بننے والے کو "مومن" کہتا ہے اور مذہب کی اصل اور روح یہ ہے کہ مایوسی گناہ ہے۔ وہ زندگی کے سارے باب بے کم و کاست لکھنا چاہتا ہے اس لیے اس نے عہد کی زندگی کے بیشتر موضوعات پر قلم اٹھایا۔ ان میں ایک موضوع زندگی کی مادیت کا بھی ہے۔

"فارغ کا شعور ایک ایسے سماجی انقلاب کا حامل ہے جو پوری شخصیت کو متوازن کرنے کے ساتھ ساتھ سماجی زندگی کے تمام مادی عیوب کو بھی دور کر سکے"۷۵

ے ہم نکل آئے ہیں بازاروں میں
جیب میں ڈال کر کردار اپنے ۷۶

ے یہ بھوک ہی تو ہے قاتل میرے عقاید کی
مہ صیام! میں کیونکر گلے لگاؤں تجھے ۷۷

ے بچا بچا کے کہاں تک اسے رکھیں فارغ
سفید پوشی بھی اس دور میں مصیبت ہے ۷۸

ان اشعار کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ

"فارغ بخاری نے بھی اپنے عہد کے اس المیہ کو محسوس کیا ہے کہ ماحول کی تیز رفتاری کے عمل نے اشیاء کی مسافت اور ہیئت کو، عمل کی تمام تدبیروں اور پیش بندیوں کو اور فکر کے تمام سانچوں اور خطوط کو بگاڑ کر رکھ دیا ہے لیکن وہ اس سارے پروسیس کو وجدان کے بل پر نہیں بلکہ ٹھوس اور مادی دنیا کی ان زندہ حقیقتوں کے حوالے سے سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش اور کاوش کرتے ہیں جو لمحۂ موجود کی گرفت کا واحد ذریعہ ہیں"[۷۹]

فارغ بخاری کی اردو غزل میں موت محض ایک تاثر نہیں بلکہ زندگی کا تجزیہ کرنے کا عمل بھی ہے اور ایک پیغام بھی۔ سراغ حیات پانے والا موت کا شکار نہیں ہوتا۔ اس کے ہاں قتل و خون کے واقعات سیاسی تعلقات اور رشتوں سے پیوستہ ہیں۔

؎ وہ دور فنا نصیب سمجھو
انساں کا لہو بنے حنا جب [۸۰]

؎ اپنے لہو سے دھو کے ہی اجلا بنے گا تن
پیغمبری کا راز تو قربانیوں میں ہے [۸۱]

؎ کہاں ہے گردش دوراں کدھر ہے سیل حوادث
سکون مرگ مسلسل میں ڈوبنے لگی ناؤ [۸۲]

؎ چلو فارغ شہادت گاہ عالم سے بھی ہو آئیں
بغیر اس کے کوئی بھی صاحب ایماں نہیں ہوتا [۸۳]

؎ ہو مژدہ اہلِ چمن جاںنثار لوٹ آئے
حریم زلف سے پھر سوئے دار لوٹ آئے [۸۴]

. . . . .

مجروحؔ سلطان پوری کی اردو غزل تہہ در تہہ زندگی کی معنویت کو اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہیں۔ مجروح کے عہد میں زندگی کے مسائل کو شعر میں بیان کرنا ہی کافی نہ سمجھا جاتا تھا بلکہ زندگی کے ایک واضح مقصد کو اس صنف میں اس طرح پیش کرنے کا مسئلہ تھا کہ تغزل کا وصف بھی قائم رہے۔ عہد خلفشار میں مجروح نے آنے والے دور کی آواز سنی ہے اور بے سکونی کے دور میں غزل کے ذریعے تہذیبی اقدار کو بچانے اور سنبھالنے کی سعی کی ہے۔

ایک مسلسل غزل اس کی نمائندگی کرتی ہے:

؎ جب ہوا عرفاں تو غم آرام جاں بنتا گیا
سوز جاناں دل میں سوز دیگراں بنتا گیا
رفتہ رفتہ منقلب ہوتی گئی رسم چمن!

دھیرے دھیرے نغمۂ دل بھی فغاں بنتا گیا
میں اکیلا ہی چلا تھا جانبِ منزل مگر
لوگ ساتھ آتے گئے، اور کارواں بنتا گیا
میں تو جب جانوں کہ بھر دے ساغر ہر خاص و عام
یوں تو جو آیا وہی پیرِ مغاں بنتا گیا
جس طرف بھی چل پڑے ہم آبلہ پایانِ شوق
خار سے گل اور گل سے گلستاں بنتا گیا
شرحِ غم تو مختصر ہوتی گئی اس کے حضور
لفظ جو منہ سے نہ نکلا داستاں بنتا گیا
دہر میں مجروح کوئی جاوداں مضموں کہاں
میں جسے چھوتا گیا وہ جاوداں بنتا گیا ۸۵

ان اشعار میں روایت کا احترام و پاسداری بھی ہے اور روایت کی توسیع کا عمل بھی جاری ہے۔ یہ غزل مجروح کے انفرادی و اجتماعی تصورِ حیات کا ایک خوبصورت امتزاج بھی ہے۔

"..... بڑا کارنامہ اس غزل کا یہ ہے کہ اس میں انفرادی شعور کی جگہ اجتماعی شعور نے لے لی ہے۔ ادب اگر دائمی اقدار کا حامل ہے تو زندگی بھی دائمی اقدار کی حامل ہے اور اس ادب کو جو زندگی کی دائمی قدروں کو اپنے اندر سمولے "مقصدی ادب" کہہ کر اسے گردن زدنی قرار دینا غیر علمی اور غیر عملی تنقید ہی کا رویہ ہو سکتا ہے۔ مجروح کے مذکورہ اشعار جو غزل کو اجتماعی شعور سے آشنا کر رہے ہیں اسے اس کیفیت سے بھی لبریز کر رہے ہیں جس سے قاری کا وجدان بھی لذت اندوز ہو رہا ہے اور یہ مختصر سی غزل زندگی کی ابدی حقیقت کے ساتھ ہی ساتھ ہمیں ادب کی اس حقیقت سے بھی روشناس کر رہی ہے"۸۶

مجروح کی اس غزل میں خیال اور جذبے کی آمیزش سے بھرپور زندگی کے کئی رنگ ملتے ہیں۔ جو اپنے عہد کے تاریک دنوں میں آنے والی زندگی کی خوش خبری بھی دیتی ہے۔ مجروح کا خیال ہے کہ تقدیر کا شکوہ وہ لوگ کرتے ہیں جو جینا نہیں چاہتے۔ کوئی شخص اتنا مجبور نہیں کہ آپ اپنا مقدر نہ بن سکے۔

....

زندگی اور موت کی فراوانی کا انحصار بھی انسان کے جذبوں اور صلاحیتوں پر ہے۔

اپنی اپنی ہمت ہے، اپنا اپنا دل مجروح
زندگی بھی ارزاں ہے، موت بھی فراواں ہے ۸۷

یہی جہاں ہے جہنم، یہی جہاں فردوس
بتاؤ عالم بالا کے سیر بینوں کو ۸۸

وہ عالم بالا میں کسی اور زندگی کے انتظار میں نہیں ہے۔ اس کے لیے زندگی کی کشاکش ہی سب کچھ ہے۔ سعی ناتمام میں زندگی کا لطف ہے۔ انسان اپنی کوشش اور تدبیر سے اسی جہان رنگ و بو کو جہنم یا فردوس میں تبدیل کر سکتا ہے۔ یہی زمین اور دھرتی اس کے مستقبل کے خوابوں کی تعبیر ہے۔ ''آہ جاں سوز'' میں بھی وہ موت کی طرف نہیں زندگی کی طرف دوڑتا ہے اور جینے کی کوئی تدبیر سوچتا ہے۔

آہ جاں سوز کی محرومی تاثیر نہ دیکھ
ہو ہی جائے گی کوئی جینے کی تدبیر نہ دیکھ
یہ ذرا دور پہ منزل، یہ اجالا، یہ سکوں
خواب کو دیکھ ابھی خواب کی تعبیر نہ دیکھ ۸۹

مجموعی طور پر کہا جا سکتا ہے کہ ان شعرا کے ہاں جبر و تشدد، خوں ریزی، بے یقینی، عدم استحکام، سماجی ناانصافی، بے آبروئی، خوف، وحشت، اضطراب و انتشار، درد و غم، محرومی اور تنہائی کے فکر انگیز پہلو زندگی اور موت کی آویزشوں میں اردو غزل کا موضوع بن گئے۔ زندگی اور موت کو نئے نئے انداز میں دیکھنے کا رجحان پیدا ہوا۔ موت اب صرف طبعی نہیں رہی بلکہ اس کے اسباب بھی تبدیل ہو گئے۔ زندگی گزارنے کے ڈھنگ بدل گئے۔ فرد کی زندگی اور موت کے حوالے سے احساس اور شعور کے نئے پیکر ابھرے اور ان شعرا نے عصری زندگی کی پریشانیوں کو ایک نئی حقیقت کے ساتھ اپنے اپنے انداز میں پیش کیا۔

حوالہ جات:

۱۔ پروفیسر محمد حسن ''غزل کا تخلیقی سفر'' مضمون مشمولہ معاصر اردو غزل، مسائل و میلانات (مرتبہ) پروفیسر قمر رئیس اردو اکادمی دہلی ۲۰۰۱، ص ۱۵

۲۔ فیض، نسخہ ہائے وفا (نقش فریادی) مکتبہ کارواں، لاہور، سنہ ندارد، ص ۲۹

۳۔ فیض، نسخہ ہائے وفا (میرے دل، میرے مسافر) مکتبہ کارواں لاہور، سنہ ندارد، ص ۲۶ (نسخہ ہائے وفا، ص ۶۱۴)

۴۔ فیض، دست صبا (ابتدائیہ) مشمولہ نسخہ ہائے وفا، ص ۸/۱۰۴

۵۔ سابق میجر محمد اسحاق، روداد قفس (زنداں نامہ کا دیباچہ مشمولہ نسخہ ہائے وفا) ص ۲۲۵ (زنداں نامہ، ص ۳۵)

۶۔ فیض، نقش فریادی مشمولہ نسخہ ہائے وفا، ص ۱۹/نسخہ ... ۲۵

۷۔ فیض، نقش فریادی مشمولہ مرے دل مرے مسافر، ص ۳۹ (نسخہ ..... ص ۶۲۷)

۸۔ فیض، نقش فریادی مشمولہ غبار ایام، ص ۱۹ (نسخہ ہائے وفا، ص ۶۸۷)

۹۔ ایضاً، ص ۳۲ (نسخہ ہائے وفا، ص ۷۰۰) ۱۰۔ ایضاً، ص ۳۳، (نسخہ ہائے وفا، ص ۷۰۲)

۱۱۔ بحوالہ بیگم ایلس فیض، فیض احمد فیض مشمولہ (فیض نمبر) فکر نو، بہاؤ الدین زکریا یونیورسٹی، ملتان

۱۲۔ فیض، دست صبا (مشمولہ نسخہ ہائے وفا) ص ۳۹ (نسخہ ہائے وفا، ص ۱۳۵)

۱۳۔ نعت الحق، ''فیض کا نظریۂ فن'' مشمولہ فکرِ نو (فیض نمبر) ص ۷۵

۱۴۔ فیض، دست صبا مشمولہ نسخہ ہائے وفا فیض نمبر ص ۲۳ (نسخہ ہائے وفا، ص ۱۱۹)

۱۵۔ سید سبط حسن، فیض کا آدرش مشمولہ فیض احمد فیض، تنقیدی جائزہ، مرتبہ: خلیق انجم، گلشن ہاؤس، لاہور ۱۹۹۱ء ص ۱۲۱

۱۶۔ ڈاکٹر فرمان فتح پوری ''اردو شاعری اور پاکستانی معاشرہ'' الوقار پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۷ء، ص ۶۴

۱۷۔ فیض، زنداں نامہ مشمولہ نسخہ ہائے وفا، ۳۶/۲۳۶

۱۸۔ ایضاً، ۶۵/۶۵۵ ۱۹۔ ایضاً، ۷۱/۲۶۱

۲۰۔ پروفیسر ڈاکٹر محمد عارف ''فیض احمد فیض: رومان اور شاعری''، پاکستان رائٹرز کوآپریٹو سوسائٹی، لاہور ۲۰۱۰ء، ص ۱۶۵

۲۱۔ فیض، سر وادی سینا مشمولہ نسخہ ہائے وفا، ص ۶۱/۳۳۱

۲۲۔ سحر انصاری (مترجم) ایک حوصلہ مند دل کی آواز (از الیگزانڈر سرکوف) مشمولہ سر وادی سینا، نسخہ ہائے وفا، ص ۱۸/ ۳۸۸

۲۳۔ فیض، شام شہر یاراں مشمولہ نسخہ ہائے وفا، ص ۶۴/ ۵۳۸

۲۴۔ فیض، غبار ایام مشمولہ نسخہ ہائے وفا، ص ۳۳/۷۰۲

۲۵۔ ایضاً، ص ۳۲/۷۰۰

۲۶۔ فتح محمد ملک ''فیض احمد فیض: برہم نوجوان کا المیہ'' مشمولہ تحسین و تردید، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۵ء لاہور، ص ۱۱۶۔۱۱۵

۲۷۔ حمیدہ سالم ''جگن بھیا'' مشمولہ کلیات مجاز، کتابی دنیا، دہلی ۶، ۲۰۰۳ء، ص ۳۱

۲۸۔ اسرار الحق مجاز، شب تاب، ہندوستانی پبلشرز، دلی، ۱۹۴۵ء، ص ۱۲۱

۲۹۔ ڈاکٹر محمد حسن، ''گلِ نغمہ'' (مجاز کے متعلق میری ڈائری کے چند اقتباسات) مشمولہ کلیات مجازؔ، ص ۱۱

۳۰۔ عصمت چغتائی ''عشق مجازی'' مشمولہ کلیات مجاز، ص ۶۷، ۶۶

۳۱۔ اسرار الحق مجاز، شب تاب، ص ۱۳۹۔ ۳۲۔ ایضاً، ص ۱۷۳

۳۳۔ سید احتشام حسین مجاز، ''فکر و فن کے چند پہلو'' مشمولہ علی گڑھ میگزین (علی گڑھ کے مغنی آتش نفس مجازؔ مرحوم کی یاد میں) اشاعت ۵۶۔۱۹۵۵ء

۳۴۔ اسرار الحق مجازؔ، کلیات مجازؔ، ص ۲۲۲

۳۵۔ پروفیسر ڈاکٹر نعیم نقوی، ''اسرار الحق مجاز'' مشمولہ تنقید و آگہی، غضنفر اکیڈمی، کراچی، سنہ ندارد، ص ۳۶۲

۳۶۔ فیض احمد فیض، دیباچہ مشمولہ آہنگ (اسرار الحق مجازؔ) آزاد کتاب گھر، کلاں محل، بار دوم، دہلی، ص ۱۵

۳۷۔ اسرار الحق مجاز، ساز نو، کتابی دنیا، لکھنؤ، سنہ ندارد، ص ۴۸

۳۸۔ اسرار الحق مجاز، ''شب تاب'' ص

۳۹۔ پروفیسر ممتاز حسین، ''مجاز کی موت پر'' مشمولہ ادب اور شعور، فضلی سنز، کراچی، ۱۹۹۲ء، ص ۳۳۶

۴۰۔ معین احسن جذبؔی، سخن مختصر، انجمن ترقی اردو ہند علی گڑھ ۱۹۶۰ء (ص درج نہیں ۱۹۵۸ء)

۴۱۔ معین احسن جذبؔی، سخن مختصر، (ص درج نہیں ۱۹۵۹ء)

۴۲۔ ایضاً ص ۲۰ (دسمبر ۱۹۵۰ء) ۴۳۔ ایضاً ص ۲۲ (دسمبر ۱۹۵۰ء)

۴۴۔ ایضاً ص نمبر درج نہیں (۱۹۵۲ء)

۴۵۔ وارث کرمانی ''معین احسن جذبی'' مشمولہ افکار و اذہان، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۱۹۹۳ء، ص ۴۱۔۴۰

۴۶۔ معین احسن جذبؔی، سخن مختصر (۱۹۵۷ء)

۴۷۔ ایضاً (ص نمبر درج نہیں، ۱۹۵۸ء)

۴۸۔ ڈاکٹر سید عبد الباری، ''معین احسن جذبی: اپنی فکر و فن کی دنیا میں'' مشمولہ افکار تازہ (مجموعہ مقالات) بھارت آفسٹ پریس، دہلی، ۱۹۹۷ء، ص ۱۶۰

۴۹۔ معین ...... سخن مختصر، ص ۱۱

۵۰۔ علی احمد فاطمی، مقدمہ، مشمولہ کلیات علی سردار جعفری، جلد اول: شاعری (مرتبہ: علی احمد فاطمی) قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، ۲۰۰۴ء، ص ۱۶

۵۱۔ علی سردار جعفری، کلیات علی سردار جعفری، جلد اول (حصہ شاعری) ص ۴۲۰

۵۲۔ ایضاً، ص ۴۱۴ ۵۳۔ ایضاً، ص ۳۹۱ (یہ مصرع غزل نما نظم کا ہیئتی تجربہ)

۵۴۔ ایضاً، ص ۳۹۱ ۵۵۔ ایضاً، ص ۴۲۲

۵۶۔ ایضاً، ص ۳۲۵

۵۷۔ جوش ملیح آبادی، پیش لفظ، مشمولہ سلاسل از جاں نثار اختر المسلم پبلشرز، کراچی، ۱۹۹۲ء، ص ۱۳۶

۵۸۔ جاں نثار اختر، سلاسل، ص ۲۶۷ ۵۹۔ ایضاً، ص ۲۷۴

۶۰ ایضاً، ص ۲۸۴ ۶۱ ایضاً، ص ۲۸۸
۶۲ جاں نثار اختر، سکوتِ شب مشمولہ کلیات، ص ۳۱۸
۶۳ جاں نثار اختر، خاکِ دل مشمولہ کلیات، ص ۳۲۹
۶۴ جاں نثار اختر، تار گریباں مشمولہ کلیات، ص ۴۷۴
۶۵ جاں نثار اختر، تار گریباں مشمولہ کلیات، ص ۴۸۰
۶۶ جاں نثار اختر، سکوتِ شب مشمولہ کلیات، ص ۲۸۴
۶۷ ایضاً، ص ۳۰۰ ۶۸ ایضاً، ص ۳۲۱
۶۹ جاں نثار اختر، تار گریباں مشمولہ کلیات، ص ۴۸۴
۷۰ محمد علی صدیقی، ''خوشبو کا سفر۔ فن اور زندگی کی کہانی'' مشمولہ خوشبو کا سفر از فارغ بخاری، فنون پبلشرز، لاہور، ۱۹۷۸ء، ص ۱۷
۷۱ فارغ بخاری، شیشے کے پیرہن، آئینہ ادب، لاہور، ۱۹۷۱ء، ص ۳۰
۷۲ ایضاً، ص ۴۷ ۷۳ ایضاً، ص ۸۰
۷۴ فارغ بخاری، خوشبو کا سفر، ص ۸۰
۷۵ ممتاز حسین (دیباچہ) مشمولہ زیر و بم (از فارغ بخاری) گوشہ ادب، لاہور، ۱۹۵۲ء، ص ۱۲
۷۶ فارغ بخاری، شیشے کے پیرہن، ص ۳۴
۷۷ ایضاً، ص ۷۴
۷۸ فارغ بخاری، خوشبو کا سفر، ص ۱۳۲
۷۹ خلیق احمد، فارغ بخاری کی شاعری اور فن، مشمولہ استفادہ، مکتبہ ارژنگ، پشاور، ۱۹۸۱ء، ص ۱۲۲
۸۰ فارغ بخاری، خوشبو کا سفر، ص ۱۲۷
۸۱ ایضاً، ص ۱۶۶
۸۲ فارغ بخاری، زیر و بم، ص ۶۴
۸۳ فارغ بخاری، آئینے صداؤں کے، کتابیات، ۱۹۸۵ء، ص ۲۷
۸۴ فارغ بخاری، پیاسے ہاتھ، آئینہ ادب، لاہور، ۱۹۸۲ء، ص ۱۲۷
۸۵ مجروح سلطان پوری، کلیات مجروح سلطان پوری (مرتب: تاج سعید)، الحمد پبلی کیشنز، لاہور، ۲۰۰۳ء، ص ۹۵،۹۶
۸۶ پروفیسر جگن ناتھ آزاد، ''مجروح کی غزل''، مشمولہ کلیات مجروح سلطان پوری، مرتب: تاج سعید، لاہور، الحمد پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء، ص ۲۲
۸۷ مجروح سلطان پوری، کلیات مجروح، ص ۸۸
۸۸ ایضاً، ص ۹۴ ۸۹ ایضاً، ص ۹۱

احمد ندیم قاسمی: محبِّ وطن شاعر

ڈاکٹر عمارہ اقبال

Abstract:

Ahmed Nadeem Qasmi was a famous poet, renowned story writer, authentic critic, an excellent journalist and great dialogue writer.

Nadeem is a patriotic poet. In this essay, his patriotism has been highlighted. Whether it's the inefficiency of the selfish leaders or the separation of Bangladesh in 1971. Nadeem has made these matters the theme of his poetry. Nadeem has criticised bravely the so called democracy that has hampered the national progress. Nadeem has also criticised the UN for not solving the Kashmir issue fairly. Nadeem has propagated humanism tolerance and freedom expression through his poetry.

احمد ندیم قاسمی اپنے عہد کے عظیم شاعر، معروف افسانہ نگار، تنقید نگار اور باکمال صحافی تھے۔ اردو زبان و ادب میں ان کا نام ہمیشہ زندہ رہے گا۔

ندیم ایک محبِّ وطن اور باشعور اہلِ قلم ہیں۔ پاکستان سے گہری وابستگی اِن کی شاعری میں نمایاں نظر آتی ہے۔ ندیم کے نزدیک جو شخص اپنی قوم اور وطن سے محبت نہیں کرتا وہ کسی سے بھی محبت نہیں کرتا۔

پاکستان سے یہی گہری محبت اِن کی نظم میں بھی نظر آتی ہے جو "وطن کے لیے ایک دعا" کے عنوان سے ان کے شعری مجموعہ "لوحِ خاک" میں شامل ہے۔

ندیم لکھتے ہیں:

خدا کرے کہ مری ارضِ پاک پر اُترے
وہ فصلِ گل، جسے اندیشۂ زوال نہ ہو

یہاں جو پھول کھلے، وہ کھلا رہے صدیوں
یہاں خزاں کو گزرنے کی بھی مجال نہ ہو
یہاں جو سبزہ اُگے، وہ ہمیشہ سبز رہے
اور ایسا سبز، کہ جس کی کوئی مثال نہ ہو
ہر ایک فرد ہو تہذیب و فن کا اوجِ کمال
کوئی ملول نہ ہو، کوئی خستہ حال نہ ہو
خدا کرے۔ کہ مرے اِک بھی ہم وطن کے لیے
حیات جرم نہ ہو، زندگی وبال نہ ہو ۱۵

ندیم اس زمین پرخصوصاً اپنے وطن میں زندگی کو جس طرح دیکھنے کے خواہش مند تھے، اُس کا اظہار اُن کی اس نظم میں بھرپور طریقے سے ہوا ہے۔

ندیم سچے اور کھرے محبِ وطن پاکستانی تھے۔ انھوں نے سچے پاکستانی کی طرح اپنے وطن عزیز پر خوش حالی کے سورج کو تابندہ دیکھنے کی خواہش کی اور اس معاملے میں کبھی کسی سے سمجھوتا نہ کیا۔ ندیم کے ترقی پسند نظریات اور پاکستانی قومیت میں کوئی فرق نظر نہیں آتا۔ پاکستان کے ساتھ گہری محبت ہی انھیں دیگر ترقی پسندوں سے ممتاز کرتی ہے۔ ندیم نے پاکستان کو اپنا وطن مان کر تقسیم ہند کو مصنوعی لکیر تصور کرنے کی بجائے ایک مسلّم حقیقت سمجھ لیا۔

پاکستانیت ندیم کی شعری واردات کی نہایت اہم جہت ہے۔ ان کے نزدیک پاکستان محض زمین کا ایک ٹکڑا نہیں ہے بلکہ یہ اُن کے خوابوں کی تعبیر ہے۔ اس کے ذریعے ندیم نہ صرف اپنے فکری و تہذیبی تشخص کی سلامتی چاہتا ہے بلکہ قومی اور بین الاقوامی سطح پر حسن و محبت کے سپنوں کی تعبیر اور روشن امکانات کا ولولہ انگیز یقین رکھتا ہے۔ ندیم پر وطن سے محبت کا رنگ اس قدر گہرا ہے کہ تمام رنگ اسی ایک رنگ کے عکس معلوم ہوتے ہیں۔ پاکستان سے اس گہری اور والہانہ محبت کا اظہار اور جذبہ و جوش ان کی نظم "جشنِ چراغاں" میں نظر آتا ہے:

مجھ کو اس دیس کی ایک ایک گلی پیاری ہے
مجھ پہ اس دیس کا احسان بہت بھاری ہے
اس کی آغوش میں پل بڑھ کے جوانی پائی
اس کتب سے یہ اعجازِ بیانی پائی
اس زمیں پر میں اندھیروں کو نہ جمنے دوں گا
اپنی دیرینہ اُڑانوں کو نہ تھمنے دوں گا
میں تجلّی کا پیاسی ہوں، جلاؤ شمعیں
آج ہر طاق پہ، ہر گھر میں سجاؤ شمعیں ۱۶

قیامِ پاکستان کے بعد ہمارے ہاں قومی احساس کے بتدریج زوال کا جیتا جاگتا شعور ندیم کی شاعری میں نظر آتا ہے۔

۱۹۵۲ء میں ہی ندیم نے اپنی نظم "غمِ وطن" میں یہ سوال اُٹھایا تھا کہ:

جس کے دانتوں میں مری قوم کے ریشے ہیں ابھی
وہی سفاک مرے دیس کا ہمدم کیوں ہو
اس کے سائے میں جب انسان کو دم لینا ہے
خون انساں ہی میں ڈوبا ہوا پرچم کیوں ہو
کٹ کے بھی جھک نہ سکا جو سرِ پندارِ وطن
کسی سلطان کے دربار میں اب خم کیوں ہو [۲۳]

ندیم نے بڑی جرأت سے یہ نظم لکھی اور لوگوں کو تذبذب کی دلدل سے نکال کر پاکستانی ہونا سکھایا۔ وطن سے محبت ان کی غزلوں میں بھی نظر آتی ہے۔ ان کے اشعار سے وطن کا درد اس طرح جھلکتا ہے جیسے کسی محبِ وطن کی آنکھوں میں وطن کی حالتِ زار دیکھ کر آنسو آجائیں اور وہ بے اختیار پکار اُٹھے:

لوگ جو خاکِ وطن بیچ کے کھا جاتے ہیں
اپنے ہی قتل کا کرتے ہیں تماشا کیسے [۲۴]

ندیم کی شاعری میں وطن سے محبت اور وطن کا درد ایک قلبی رشتے کے ساتھ اُجاگر ہوتے ہیں اور یوں لگتا ہے کہ شاعر کا اپنے وطن کے ساتھ گہرا قلبی تعلق ہے۔ ندیم پاکستان کی بقا اور خوش حالی کو ذاتی بقا گردانتے ہیں۔ ندیم کی پاکستان سے گہری محبت ہی تھی جس کی وجہ سے اُنھوں نے ہر اُس تجویز کو ٹھکرادیا جو پاکستان کی خودمختاری اور آزادی پر ذرا سی بھی آنچ لانے کی گنجائش رکھتی ہو۔ وطن سے اس محبت کی وجہ سے ندیم چاہتے تھے کہ دوسرے بھی اس سے ٹوٹ کر محبت کریں اور اپنی تمام تر صلاحیتیں اس خطۂ ارض کی تعمیر و ترقی میں صرف کر دیں اور اگر کوئی اس وطن کی امن و سلامتی کو نقصان پہنچائے تو اُن کے ہاتھوں کو کاٹ دیا جائے۔

ندیم نے سعادت حسن منٹو کے نام خط میں ترقی پسند اور روشن خیال تخلیق کاروں پر پاکستان دشمنی کے الزامات کی تردید کرتے ہوئے لکھا کہ:

"ہمارے قریب آیئے اور اُس ترقی پسندی کو سہارا دیجیے جسے پاکستان کا استحکام چاہیے، پاکستانی عوام کی فلاح چاہیے، جمہوریت اور مساوات چاہیے۔" [۲۵]

ندیم ایسے ترقی پسند تھے جو پاکستان میں جمہوریت کے خوابوں کو عملی طور پر جلوہ گر دیکھنے کی تمنا رکھتے تھے اور ملک میں انسانی مساوات اور سیاسی آزادی کی تشکیل کی راہ ہموار کرنے کی جدوجہد میں مصروف تھے لیکن اس کے باوجود ان پر پاکستان دشمنی کے الزامات بھی لگے اور انہیں کافر بھی قرار دیا گیا کیوں کہ اُنھوں نے ملک کے غاصبوں کو بے نقاب کر دیا تھا۔

"نقوش" کے اداریہ میں لکھتے ہیں:

"ہم پاکستان کے وفادار ہیں اور پاکستانی عوام کے بہی خواہ ہیں۔ ہم اُن سرمایہ داروں اور عوامی

حقوق کے غاصبوں کی وفاداری کو ریاکاری سمجھتے ہیں جو مذہب کے نام پر ذخیرہ اندوزی کو جائز قرار دینے کے درپے ہیں۔'' ۷

ندیم کی پاکستان سے محبت کو پاکستان دشمنی قرار دیا گیا۔ ندیم کو ان الزامات کا دکھ ہوا۔ لکھتے ہیں کہ:

''میری امی حیران رہتی تھیں کہ مجھے سرکاری نوکری کیوں نہیں ملتی۔۔۔ اُداس ہو جاتی تھیں۔ جب خاندان کے بزرگوں سے سنتی تھیں کہ ہائے بے چارہ ندیم بھٹک گیا، نامُراد، کافر ہو گیا!۔۔۔'' ۷

ندیم کو سچ بولنے کے جرم میں پابند سلاسل کر کے زنداں میں ڈال دیا گیا اور ان کے اظہار پر پابندی کی کوشش کی گئی مگر وہ حق گوئی و بے باکی کو انسان کا بنیادی حق سمجھتے ہیں۔ اُنھوں نے ظالم حکمرانوں کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر سچائی کو پیش کیا ہے:

گل ہیں کم یاب اگر خون تو ارزاں ہو گا\
کسی عنواں تو کوئی رنگ جمایا جائے ۸\
حکم ہے سچ بھی قرینے سے کہا جائے ندیم\
زخم کو زخم نہیں پھول بتایا جائے ۹

ندیم نے ۶ ستمبر ۱۹۶۵ء میں ہونے والی پاک بھارت جنگ کے حوالے سے بہت کچھ لکھا۔ وطن میں رونما ہونے والے تمام اہم واقعات کو دل کی گہرائیوں سے محسوس کیا اور اعلیٰ ادبی قدر و قیمت کی حامل تخلیقات سامنے آئیں جو ہمارے شعری ادب کا سرمایہ ہیں۔

ندیم اپنی نظم ''چھ ستمبر'' میں کہتے ہیں:

چاند اُس رات بھی نکلا تھا، مگر اُس کا وجود\
اتنا خوں رنگ تھا، جیسے کسی معصوم کی لاش\
تارے اُس رات بھی چمکے تھے، مگر اِس ڈھب سے\
جیسے کٹ جائے کوئی جسم حسیں، قاش بہ قاش\
اتنی بے چین تھی اُس رات، مہک پھولوں کی\
جیسے ماں، جس کو ہو کھوئے ہوئے بچے کی تلاش\
اتنے بیدار زمانے میں یہ سازش بھری رات\
میری تاریخ کے سینے پہ اُتر آئی تھی\
اپنی سنگینوں میں اُس رات کی سفاک سیاہ\
دودھ پیتے ہوئے بچوں کو پرو لائی تھی ۱۰

پاکستان سے گہری محبت کا احساس ستمبر ۱۹۶۵ء سے مسلسل گہرا ہوتا گیا۔ ۱۹۷۱ء میں سقوطِ ڈھاکہ کے وقت یہ احساس کرب میں تبدیل ہو گیا۔ سقوطِ ڈھاکہ کے المیہ پر ندیم بے اختیار رو پڑتے ہیں۔ یہ ان کی پاکستان سے محبت کا ثبوت ہے۔ ندیم کہتے ہیں:

اے جمالِ آزادی، اے غزالِ آزادی
ہم کہ خاک بر سر ہیں، تیرا ساتھ کیسے دیں !!

ندیم اپنی نظم ''میں روتا ہوں'' میں سقوطِ ڈھاکہ کے سانحے پر وطن کے حضور اپنے آنسوؤں کا نذرانہ پیش کرتے ہیں:

میں روتا ہوں
اے ارضِ وطن
میں روتا ہوں
میں نکہتِ گل کا رسیا تھا، اب مجھ پر یہ اُفتاد پڑی
پھولوں سے بچ کر چلتا ہوں، کانٹوں کو دل میں چبھوتا ہوں
میں روتا ہوں
اے ارضِ وطن
میں روتا ہوں
آ، میری جلد اُتار کے اپنے سارے زخم رفو کر لے
جب تک، اے ماں!
اے میرے جیسے کتنے کروڑوں کی باعظمت، باعزت
باعصمت ماں!
تیرے دامانِ دریدہ کو میں آبِ سرشکِ غیرت و غم میں
دھوتا ہوں

میں روتا ہوں
اے ارضِ وطن
میں روتا ہوں [۲۷]

یہ نظم ندیم نے ۱۷ دسمبر ۱۹۷۱ء کی رات سقوطِ ڈھاکہ کی خبر سنتے ہی کہی اور اُس کے بعد کئی نظموں میں اس المیے کی یاد میں سلگتے نظر آتے ہیں۔ ''ایک ہی رنگ ہے''، ''تپتی''، ''سقوط کے بعد''، ''اور باقی ہے''، ''دستو آؤ'' اور ''اگر ہے جذبۂ تعمیر زندہ'' وغیرہ جیسی نظموں میں کرب کا احساس ہوتا ہے۔ سقوطِ ڈھاکہ کے بعد لکھی جانے والی نظموں میں ندیم کبھی تو قائد اعظم کو مخاطب کر کے روتے ہیں اور کبھی ارضِ پاک کو پکار کر اپنے دُکھ کا اظہار کرتے ہیں۔ ان کی شاعری میں وطن کی محبت قلبی رشتے کے ساتھ اُجاگر ہوتی ہے جس سے ندیم کا اپنی دھرتی اور وطن کے ساتھ گہری

محبت کا اظہار ہوتا ہے۔
بقول احمد ہمدانی:

''انہیں اپنے وطن اور اسلامی ثقافت سے گہری دل چسپی ہے۔ مذہب و وطنیت کے ساتھ ان کا دل انسان دوستی کے جذبات سے خالی نہیں۔'' ۱۳

سقوطِ ڈھاکہ کی کربناک اور الم ناک صورتِ حال کی بہترین تصویر کشی ندیم کی نظم ''کھنڈر'' اور ''صفر'' میں بھی کی گئی ہے۔ نظم ''کھنڈر'' میں کہتے ہیں:

یہ میری تاریخ کا کھنڈر ہے
یہ میرے رہوارِ برق پیکر کی ہڈیاں ہیں
یہ میری تلوار ہے جو ٹکا بنی پڑی ہے
یہ ڈھال ہے جس پہ پاؤں رکھ دو تو خشک پتے
کے ٹوٹنے کی پکار سن لو!
یہ میرے پرچم کی دھجیاں ہیں
یہ میری قدروں کی کرچیاں ہیں
یہ میرے معیار ہیں، جو پتھر بنے پڑے ہیں
یہ میرے افکار ہیں، جنھیں عنکبوت نے
اپنے تانے بانے کی کھونٹیاں سی
بنا لیا ہے ۱۴

سقوطِ ڈھاکہ کے بعد ندیم نے ''نامناسب'' اور ''عشق کے امتحان'' میں بھی طنزیہ انداز اپنایا۔ فوجی آمریت کے دور میں آواز اور تخلیقی قوتوں پر پابندیاں عائد کر دی گئیں۔ ندیم آزادیِ تحریر کو انسانی آزادی کے لیے ضروری قرار دیتا ہے اور اُس نے آمریت کے اس ظلم کے خلاف آواز بلند کی اور اُس وقت کی جیتی جاگتی تصویریں یوں بیان کرتے ہیں:

بدن آزاد ہیں، اندر مگر زنجیر بجتی ہے
کہ میں مختار ہو کر بھی گنا جاؤں اسیروں میں ۱۵

پاکستان کے دوٹکڑے ہونے کے بعد بنگلہ دیش کے مہاجر کیمپوں میں زندگی گزارنے والے بہاری پاکستانیوں پر عالمی ریڈکراس والوں نے پابندی عائد کر دی کہ وہ ۲۵ الفاظ سے زیادہ کا خط نہیں لکھ سکتے۔ وہ لوگ اپنے ہی ملک میں اپنے ہم وطنوں کے ہاتھوں ذہنی اور جسمانی اذیت سے گزر رہے تھے۔ ندیم نے اس پابندی کو دل کی گہرائیوں سے محسوس کیا اور ان کے جذبات کی نمائندگی کے لیے ایسی مختصر نظمیں لکھیں جو صرف ۲۵، ۲۵ الفاظ پر مشتمل تھیں۔ یہ نظمیں جہاں ایک طرف ان پناہ گزینوں کے دُکھ کا اظہار کرتی ہیں وہاں دوسری طرف ہیئتی اعتبار سے بھی بالکل نیا

تجربہ ہیں۔
ایک نظم میں لکھتے ہیں:

بھیا جب تم مجھ کو لینے آنا
اُردو کا اِک لفظ نہ کہنا
چپکے رہنا
مجبوراً کچھ کہنا پڑے تو اتنا
"میں گونگا ہوں" (۲۵ الفاظ) ۱۶

کشمیر ایک ایسا مسئلہ ہے جو مدتوں سے ہندوستان اور پاکستان کے درمیان وجہ تنازع ہے۔ اس مسئلے پر سیاست دان ہو یا ادیب یا دانش ور، ہر حلقے میں نظریاتی اختلاف موجود ہے۔ قائداعظم نے کشمیر کو پاکستان کی شہ رگ قرار دیا ہے۔ اس کی معنوی گہرائی تک پہنچنے کے لیے ندیم نے جس طرح تحریک آزادیٔ کشمیر کو اپنا موضوع بنایا، اقوام متحدہ کے کردار کو بے نقاب کیا اور پاکستانی موقف کو اُبھارا، اس سے بھی ندیم کی بے مثال پاکستانیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ نظم "کشمیر" میں ندیم کہتے ہیں:

پھیلا ہوا ہاتھ برہمن کا
اس چاند کا مستقل گہن ہے
جلتے ہوئے گھر چھنے ہوئے کھیت
ہر شخص وطن میں بے وطن ہے
سنتے ہیں سمندروں کے اُس پار
اقوام کی ایک انجمن ہے
آج اِس کے اصول کے مطابق
ظالم ہے وہی جو خستہ تن ہے
آج اِس کی بلند مسندوں پر
ہر چور کے ہاتھ میں کفن ہے
سچ کہتی ہیں سب غریب قومیں
یہ بزم بھی بزمِ اہرمن ہے ۱۷

کشمیر کا موضوع ندیم کے احساس کے ساتھ جڑا ہوا ہے۔ اپنے وطن سے محبت کرنے والا انسان اپنے ملک کی شہ رگ سے اپنا رشتہ کیسے منقطع کر سکتا ہے۔ ندیم نے کشمیر کی جدوجہد کے خلاف بولنے والے ہندوستانی ادیبوں کے خلاف جہاں پاکستانی قوم کے جذبات کی ترجمانی کی، وہاں اپنی شاعری میں کشمیر کے متعلق اپنے جذبات کا اظہار بھی کیا۔

ندیم لیڈروں اور رہنماؤں کے رویوں اور ان کی نااہلی کو بڑے دُکھ کے ساتھ بیان کرتے ہیں۔ کیوں کہ اقوام کی تقدیر بنانے اور تاریخ متعین کرنے میں سیاست اہم کردار ادا کرتی ہے۔ ہمارے حکمرانوں نے روس اور امریکہ کی شرائط پر بھارت کی بالادستی قبول کرنے کے لیے نئے عزم کیے اور نیویارک ٹائمز اور واشنگٹن پوسٹ نے ان ممالک کی بھارتی اور روسی تجویزوں کی حمایت کی۔ اقبال اور قائداعظم کے خواب ٹوٹ گئے۔

ندیم بے حس حکمرانوں اور رہنماؤں کے بارے میں کہتے ہیں:

کیا خبر تھی یہ زمانے بھی ہیں آنے والے
سوتے رہ جائیں گے سوتوں کو جگانے والے ۱۸

رہنماؤں سے بس اتنا سا گلہ ہے مجھ کو
ان کے ہونٹوں پہ جو باتیں ہیں، وہ ذہنوں میں نہیں ۱۹

رہنماؤں سے بس اتنا ہی ہمیں کہنا ہے
کہ وہ الفاظ کے ناموس کو بیچا نہ کریں ۲۰

شہراہ شب پہ راہنماؤں کی بھیڑ تھی
ہر ہاتھ میں چراغ تھا، لیکن بجھا ہوا ۲۱

سقوطِ ڈھاکہ کا المیہ بھی اس لیے پیش آیا کہ ہمارے لیڈر اور صاحبِ اقتدار لوگ کسی کی بات سننے کو تیار نہ تھے اور حکمران نااہلی اور ناعاقبت اندیشی کا شکار تھے۔ انھی رہنماؤں کی وجہ سے ملک دوحصوں میں بٹ گیا۔ ان حکمرانوں کے دھوکے اور فریب کو ندیم نے یوں بیان کیا ہے:

بے وقار آزادی، ہم غریب ملکوں کی
تاج سر پہ رکھا ہے، بیڑیاں ہیں پاؤں میں ۲۲

سب کو مجبور کر دیا اُس نے
جس کے قبضے میں اختیار آیا ۲۳

ندیم کہتے ہیں کہ ملک تو آزاد ہو گیا لیکن یہ خوشی ادھوری رہ گئی کیوں کہ بااختیار طبقے نے اپنا وعدہ پورا نہ کیا:

پھر بھیانک تیرگی میں آ گئے
ہم گجر بجنے سے دھوکا کھا گئے ۲۴

پاکستان کے حکمرانوں نے اپنے مفادات کی خاطر وطنِ عزیز کو معاشی اعتبار سے کھوکھلا کر کے رکھ دیا۔ اس ملک میں

جو بھی برسرِ اقتدار آیا، اس نے اس ملک سے غربت ختم کرنے اور کشکول توڑ دینے کے دعوے تو بہت کیے لیکن عملاً کچھ بھی نہ کیا اور یہ سب دعوے کے دعوے ہی رہ گئے اور ملک مقروض ہو گیا۔ ندیمؔ نے ان بے ضمیر اور بے حس حکمرانوں کو اپنی شاعری کا موضوع بنایا اور ان کے ہاں یہ موضوع متنوع پیرائے میں آیا ہے۔ اپنی نظم ''بھیک'' میں ندیمؔ نے دُکھ کے ساتھ حکمرانوں کے اس کردار پر تنقید کی ہے:

تم گداگر کے گداگر ہی رہے
تم نے کشکول نہ جامہ بانات چھپا رکھا تھا
اور چہرے پہ انا تھی
جو ہمیشہ کی طرح جھوٹی تھی
وہ یہ کہتی ہوئی لگتی تھی کہ ہم بھیک نہیں مانگیں گے
یعنی مر جائیں گے، لیکن کسی منعم کے در زر پہ نہ دستک دیں گے
یہ جو گرتے ہوئے سکوں کی کھنک چار طرف گونجی ہے
یہ شنیدہ ہے کئی برسوں کی
اور کشکول کا لہجہ بھی وہی ہے جو ہمیں ازبر ہے
لاکھ انکار کرو، لاکھ بہانے ڈھونڈو
تم گداگر کے گداگر ہی رہے ۲۵

حکومت اور رہنماؤں کا فرض ہے کہ تمام لوگوں کو عدل و انصاف میسر ہو لیکن ایسا نہیں ہے۔ ہمارے ہاں سیاست دانوں نے انصاف کے پلڑوں کو اپنی مرضی کے مطابق ڈھال رکھا ہے۔ مظلوم عوام پر یہ حکمران ظلم و ستم ڈھاتے ہیں:

مجھے تلاش ہے اس عدل گاہ کی جس میں
مرے گناہوں کے الزام آئیں سر میرے ۲۶

پاکستان ان نااہل رہنماؤں اور حکمرانوں کی وجہ سے ترقی کی منزل پر گامزن نہیں ہو سکا:

سزا ملی ہے مجھے گردِ راہ بننے کی
گنہ یہ ہے کہ میں کیوں راستہ دکھا بیٹھا ۲۷

ندیمؔ چاہتے ہیں کہ حکمران اس ملک میں انصاف اور مساوات کو فروغ دیں، ملک اور عوام کے مسائل کو حل کریں۔ ریاکاری، دھوکہ اور فریب سے یہ حکمران کوسوں دور ہوں۔ ایسا محسوس ہو کہ یہ حاکم نہیں بلکہ اُن کے خادم ہیں اور صحیح معنوں میں جمہوریت اور جمہوری نظام کو مستحکم کریں۔ لیکن حقیقت میں ایسا نہیں ہے عوام، اپنے حکمرانوں کو دیکھنے کے لیے ترستے ہیں۔ یہ لوگ منتخب ہونے کے بعد عوام سے اپنا رشتہ توڑ لیتے ہیں:

میں نے بھیجا تجھے ایوانِ حکومت میں مگر

اب تو برسوں ترا دیدار، نہیں ہو سکتا ۲۸

شانِ جمہور تو جب ہے کہ ہر انسان کہے
میرا حاکم، مرا ہر حکم بجا لاتا ہے ۲۹

ہمارے حکمران اپنی مدد آپ کے اصول کے تحت زندگی نہیں گزارتے۔ انہوں نے قوم کو دوسروں کا محتاج بن کر جینے پر مجبور کر دیا ہے۔ ندیم نے بڑی دل سوزی اور دُکھ کے ساتھ خودی کی موت کے بھیانک اثرات کا جائزہ لیا ہے اور اِن کی نظموں "مجھے تلاش کرو" اور "نفی" میں اس المیہ کو بیان کیا ہے۔

شاعر معاشرے کا حساس فرد ہوتا ہے۔ ایوب خان کی سفاکی اور ظلم وستم کی چکی میں پستی ہوئی عوام کے مسائل کو دیکھ کر ندیم کے اندر مزاحمتی جذبات کا اُبھرنا فطری امر ہے۔ اُس وقت شاعروں پر اظہار کی پابندی عائد تھی۔ اِن آمرانہ پابندیوں کی وجہ سے ندیم نے بیانیہ انداز کی جگہ رمز و ایما کے اسالیب کو اپنایا۔ اِن کی تخلیقی زندگی پر آمریت کے بھیانک اثرات کی منظرکشی اُن کی نظموں "فنونِ لطیفہ" اور "کون سنے" میں بھی دکھائی دیتی ہے۔ آمریت کے منفی اثرات معاشرتی اور تہذیبی زندگی پر بھی مرتب ہوئے۔ اِن کا اظہار ندیم کی نظموں "مجبوری" اور "صدائے بے صدا" میں ہوتا ہے۔ "صدائے بے صدا" میں ندیم کہتے ہیں:

اظہارِ مدعا کی اجازت کا شکریہ
لیکن مری زبان تو واپس دلایئے
الفاظ سے صدا کی صفت کس نے چھین لی
اس رہزنی کا کھوج تو پہلے لگایئے
جب مل گیا مجھے مری آواز کا سراغ
جنباں رہیں گے کنج لحد میں بھی مرے لب
یوں بولنے کو بول تو دوں آج بھی مگر
تاروں کے ٹوٹنے سے نہ ٹوٹا سکوتِ شب ۳۰

یہ نظم ۱۹۶۵ء میں ایوب خان کے صدارتی انتخاب کے بعد لکھی گئی جس میں محترمہ فاطمہ جناح کو دھاندلی کے ذریعے ہرایا گیا تھا۔ انتخاب جیتنے کی خوشی میں ایوب خان نے غریب بستیوں پر ظلم وستم کی یلغار کر دی۔ اس صورتِ حال کا اظہار ندیم نے "حصارِ فصلِ گل" اور "ابلاغ" میں بھی کیا ہے۔ ندیم "حصارِ فصلِ گل" میں بیان کرتے ہیں:

تاروں کا قتل پردۂ شب میں ہوا، مگر
دستِ سحر سے خون تو ٹپکے گا، صبح دم
چپ چاپ پی گئے ہیں لہو کی پکار کو
دانش وری کے یوں تو بڑے مدعی ہیں ہم ۳۱

ملک میں جب انقلاب آیا تو یہ حقیقت کھل کر سامنے آئی کہ وہی نظام قائم دائم ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ ایوب خان کی آمریت ذوالفقار علی بھٹو کی جمہوریت میں بدل گئی لیکن ضیاء الحق کے مارشل لا کے ساتھ ہی پوری قوم ایک مرتبہ پھر اُجڑ گئی۔ اظہار پر ایک بار پھر پابندی لگا دی گئی، زبانیں اور الفاظ پتھر بن گئے۔ ندیمؔ پاکستان کے حقیقی بیٹے تھے اور ہمیشہ مظلوموں کی مدد کی اور ضمیر کی آواز پر لبیک کہا۔ جب بھی کسی حکمران نے انصاف نہ کیا اور منصفانہ تقسیم نہ کی، تو ندیمؔ نے اِس کے خلاف آواز بلند کی اور ہمیشہ انصاف، مساوات اور آزادی کے لیے جنگ لڑی۔ ندیمؔ نے ظالم اور جابر حکمرانوں کے کارنامے جرأت و بے باکی کے ساتھ بیان کیے، اِس کا اظہار ندیمؔ نے ''پس الفاظ'' میں کیا ہے:

> ''میں نے مارشل لا حکومت پر حقیقت افروز تنقید کر کے ثابت کر دیا کہ اعلانِ حق پر اہلِ قلم کا پختہ ایمان ہے اور آمریت کی کوئی بھی صورت ہمارے قلم اور ہمارے ضمیر کو اپنی گرفت میں نہیں لے سکتی۔ میں نے گھر بیٹے رہنے کی بجائے، مارشل لا کی سجائی ہوئی اسٹیج پر جا کر مارشل لا والوں کو کھری کھری سنائیں، حکمرانوں کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر حق کا اعلان کرنے کے لیے بڑی جرأت درکار ہوتی ہے اور اللہ تعالیٰ نے یہ خوبی مجھ میں فیاضانہ طور پر ودیعت کر رکھی ہے۔'' ۳۲

ندیمؔ نے لوگوں کو پیغام دیا کہ جتنے بھی مشکل حالات پیدا ہوں، ظلم و ستم کی پروا کیے بغیر اپنی بات کو آزادی کے ساتھ لوگوں تک پہنچانا چاہیے۔ ندیمؔ نے اپنی شاعری کے ذریعے انسانیت، رواداری، جذبہ حب الوطنی اور محنت کی قدروں کو فروغ دیا۔

حواشی:

۱۔ احمد ندیمؔ قاسمی، ندیمؔ کی نظمیں، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۶ء، ص ۹۰۔۹۱
۲۔ ایضاً، ص ۳۶۷
۳۔ ایضاً، ص ۶۵۰۔۶۵۱
۴۔ احمد ندیمؔ قاسمی، دوام، لاہور، مکتبہ اساطیر، ۴۵۔اے مزنگ روڈ، اکتوبر ۱۹۹۵ء، ص ۹۴
۵۔ احمد ندیمؔ قاسمی، ماہنامہ سنگِ میل، پشاور، شمارہ ۲، ص ۷۵
۶۔ احمد ندیمؔ قاسمی، ''طلوع''، مشمولہ نقوش، لاہور، شمارہ ۳، ص ۶،۷
۷۔ احمد ندیمؔ قاسمی، ''زنداں سلاسل''، مشمولہ نقوش، لاہور، شمارہ ۲۸۔۲۷، ص ۱۸۶
۸۔ احمد ندیمؔ قاسمی، محیط، لاہور، نقوش پریس، اکتوبر ۱۹۹۱ء، ص ۸۵
۹۔ ایضاً، ص ۸۶

۱۰۔ احمد ندیم قاسمی، ندیمؔ کی نظمیں، ص۴۶۳۔۴۶۴
۱۱۔ احمد ندیم قاسمی، ندیمؔ کی غزلیں، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۶ء، ص۳۶۲
۱۲۔ احمد ندیم قاسمی، ندیمؔ کی نظمیں، ص۳۵۸۔۳۵۹
۱۳۔ احمد ہمدانی، ''جدید غزل غالب سے آج تک''، مشمولہ فنون، جدید غزل نمبر، ص۲۷۸
۱۴۔ احمد ندیم قاسمی، ندیمؔ کی نظمیں، ص۴۱۹، ۴۲۰
۱۵۔ احمد ندیم قاسمی، لوحِ خاک، لاہور، اساطیر، ملک چیمبرز، متصل سیشن کورٹس، لوئر مال، اکتوبر ۱۹۹۱ء، ص۱۷۴
۱۶۔ احمد ندیم قاسمی، ندیمؔ کی نظمیں، ص۳۲۸
۱۷۔ ایضاً، ص۴۶۰۔۴۶۱
۱۸۔ احمد ندیم قاسمی، ندیمؔ کی غزلیں، ص۳۶۰
۱۹۔ احمد ندیم قاسمی، ندیمؔ کی غزلیں، ص۳۴۳
۲۰۔ ایضاً، ص۱۹۵
۲۱۔ احمد ندیم قاسمی، لوحِ خاک، ص۱۸۶
۲۲۔ احمد ندیم قاسمی، دوام، ص۱۹
۲۳۔ احمد ندیم قاسمی، ندیمؔ کی غزلیں، ص۴۱۹
۲۴۔ ایضاً، ص۶۹۵
۲۵۔ احمد ندیم قاسمی، بسیط، لاہور، اساطیر، ۱۹۹۵ء، ص۶۴
۲۶۔ احمد ندیم قاسمی، ندیمؔ کی غزلیں، ص۴۳۷
۲۷۔ ایضاً، ص۳۱۰
۲۸۔ احمد ندیم قاسمی، محیط، ص۲۹۰
۲۹۔ ایضاً، ص۲۸۶
۳۰۔ احمد ندیم قاسمی، ندیمؔ کی نظمیں، ص۴۶۸
۳۱۔ ایضاً، ص۴۶۷
۳۲۔ احمد ندیم قاسمی، پسِ الفاظ، لاہور، اساطیر، ۲۰۰۳ء، ص۱۹

انتظار حسین کا علامتی افسانہ ــــــ عصر حاضر کے سرمایہ دارانہ نظام کا نوحہ

عمارہ طارق

Abstract:

Intazar Hussain is considered an eminent short story writer among symbolic short story writers. He has extracted valuable symbols and metaphors from ancient stories, fables religious tradition and ancient mythological tales; he has elaborated destructive economic issues of present era, the tragedies of society, hollowness of humanity and moral and spiritual problems in a very effective way.Our external world of today is progressing rapidly for material prosperity. In this voyage a man of today has lost its true treasure of completion unconsciously. A man of present era is a victim of self deception and depression. Emotional and psychological issues, spiritual hollowness, external disintegration and confusion are growing and the basic reason of all these problems and tragedies is financial and social disorder. Capitalism has set such a state of greed, avarice and materialism that has effected the entire status of society on the whole.Intazar Hussain has disclosed these matters symbolically in his different short stories in very sublime way.

پاکستان میں ۱۹۵۸ء اور ۱۹۷۰ء کا دور اپنے اندر ایک منتشر صورت حال کے آثار سمیٹے نظر آتا ہے۔ یہ دور نہ صرف سیاسی، معاشی اور اقتصادی لحاظ سے انتشار کا شکار تھا بلکہ ادبی سطح پر بھی تبدیلی رونما ہو رہی تھی۔ جدید افسانہ نئی ہیئت اور نئی جہت کے ساتھ میدانِ ادب میں اتر چکا تھا۔ یہ وہ دور تھا جب ملکی سطح پر فکری و نظریاتی تصادم کی وجہ سے معاشرہ شکست و ریخت کا شکار ہو رہا تھا۔ جمہوری قدریں زوال پذیر تھیں۔ جس مقصد کی خاطر وطن حاصل کیا گیا وہ نظروں سے اوجھل تھا۔ جاگیرداری اور سرمایہ داری نظام نے مادیت پرستی کی ایسی فضا قائم کر دی تھی۔ جس

نے نئی نسل کو تباہی کے دہانے پر کھڑا کر دیا۔ اخلاقی اقدار، مذہب، رشتوں اور جذبوں پر سے لوگوں کا یقین واعتماد ختم ہونے لگا۔ استحصالی قوتوں کے فروغ اور سرمایہ دارانہ جبریت نے معاشرے میں ایسی بدعنوانیاں پھیلا دیں کہ خیر، مثبت سوچ اور نیکی پس پشت چلی گئی۔ صنعتی ترقی نے مشینی حکومت قائم کر دی اور محنت کش عوام کا وجود مشینی پرزہ بن کر رہ گیا۔ سیاسی صورتحال اس سے بھی بدتر ہو گئی۔ فوجی آمریت، مارشل لاء اور ظلم وتشدد کی فضا نے ملکی امن وامان اور سکون و آشتی کو بے موت مار دیا اور اس کی جگہ خوف و دہشت، بے حسی اور فراریت کو جنم دیا۔ ان حالات میں ادیبوں، مصنفوں اور دانشوروں کی قلمی آزادی بھی سلب کر لی گئی۔ اب معاشرتی بدحالی اور ملکی بدنظمی کے خلاف ادیب کھلم کھلا اپنے خیالات کا اظہار نہیں کر سکتا تھا۔ چنانچہ ادیب نے علامتوں کا سہارا لیا۔ یوں علامتی افسانہ وجود میں آیا۔ اگرچہ افسانے میں علامت نگاری کا رنگ پہلے بھی پایا جاتا تھا۔ مگر باقاعدہ ایک غالب رجحان کے علامت نگاری کا آغاز اسی دور میں ہوا۔ علامتی افسانے پر بے تحاشا تنقید بھی کی گئی۔ افسانے کا روایتی ڈھانچہ اور ہئیت ٹوٹ پھوٹ کا شکار ہوئی جس کے باعث نقادوں نے کافی تنقیدی آوازیں بلند کیں۔ جمیل جالبی صاحب نے علامتی افسانے کو منفی رجحان قرار دیا۔ اس کے برعکس انور سدید صاحب نے اس کاوش کو تحسین کی نگاہ سے دیکھتے ہوئے اسے حواب اور علامت کے مماثل قرار دیا۔ فرمان فتح پوری نے اسے خیر اور سلامتی سے تعبیر کیا:

> "کیا عجب کہ آج ہم نئے افسانے کے جس تجریدی اور علامتی رجحان کو مہمل اور علامتی کہہ رہے ہیں، وہی معنویت اور سلامتی کی راہ ہو۔ ماضی میں بھی بار ہا ایسا ہوا ہے اور شاید آئندہ بھی ہوتا رہے گا۔" [۱]

میرا مقصد یہاں علامتی افسانے کی خوبیاں یا خامیاں گنوانا ہرگز نہیں اور نہ ہی ہمارا موضوع اس بات کی اجازت دیتا ہے۔ چنانچہ زیادہ تفصیل میں جانا ضروری نہیں۔ میرا مقصد ان علامتی افسانہ نگاروں کا جائزہ لینا ہے۔ جنھوں نے اپنے افسانوں میں جاگیردارانہ اور سرمایہ دارانہ معاشی نظاموں کی جبریت، استحصالی رنگ اور ان سے پیدا ہونے والے مسائل کو علامتی انداز میں بیان کیا ہے۔

علامتی افسانہ نگاروں میں انتظار حسین (۱۹۲۵ء) صف اول کے افسانہ نگاروں میں شمار ہوتے ہیں۔ انتظار حسین ان چند افسانہ نگاروں میں سے ایک ہیں جنھوں نے اردو افسانے کو نئے فنی اور معنیاتی امکانات سے مالا مال کیا۔ انھوں نے جدید علامتی افسانے کو ایک مضبوط بنیاد فراہم کی۔ انتظار حسین نے قدیم داستانوں، حکایتوں، مذہبی روایتوں، قدیم اساطیر اور دیو مالائی کہانیوں سے نادر علامتیں اور استعارے اخذ کیے۔ جن کے ذریعے عصر حاضر کے جاں کن معاشی مسائل، موجودہ معاشرے کے المیے، انسانیت کے کھوکھلے پن اور اخلاقی و روحانی مسائل کو منفرد انداز میں بیان کیا۔ انتظار حسین کے بارے میں عمومی رویہ یہی ہے کہ ان کے افسانوں کا بڑا حصہ یادوں سے آباد ہے۔ وہ قدیم تہذیبوں اور ماضی کی روایات میں گم اپنی تہذیبی شخصیت اور شناخت کے کھوئے جانے کا غم شدت سے محسوس کرتے ہیں۔ انہیں اس بات کا شدید احساس ہے کہ ان کی ذات کا کوئی حصہ کٹ کر ماضی میں رہ گیا ہے وہ حال میں زندہ ہوتے ہوئے بھی ماضی میں سانس لے رہے ہیں۔ ماضی کی بازیافت اور گمشدہ روایات کی

تلاش ان کے بنیادی موضوعات ہیں۔ ہجرت کا تجربہ بھی ایک موضوع کی صورت میں ان کے افسانوں کی پہچان بن چکا ہے۔ یہ موضوعات انتظار حسین کے ابتدائی مجموعوں ''گلی کوچے'' اور ''کنکری'' میں واضح طور پر دیکھے جا سکتے ہیں۔ گوپی چند نارنگ کے بقول یہ مجموعے ان کے افسانوں کے ابتدائی دور کو واضح کرتے ہیں۔ جبکہ ان کے افسانوں کا دوسرا دور ''آخری آدمی'' سے شروع ہوتا ہے۔ یہ دور ان کے افسانوں کا ایک نیا موڑ ہے۔

ہماری آج کی خارج کی دنیا مادی ترقی کی منازل نہایت تیز رفتاری سے طے کر رہی ہے۔ اس سفر میں آج کے انسان نے اپنے داخل کا کل خزانہ اور زادِ راہ غیر محسوس طریقے سے کھو دیا ہے۔ آج کا سماج اور فرد اخلاقی و روحانی طور پر زوال پذیر ہو چکا ہے۔ عصرِ حاضر کا انسان آشوبِ ذات اور کرب کا شکار ہے۔ جذباتی و نفسیاتی مسائل، روحانی تشنگی، بے چارگی، داخلی انتشار اور الجھنیں بڑھتی ہی چلی جا رہی ہیں۔ ان تمام مسائل اور المیوں کی بنیادی وجہ اقتصادی و معاشی بدنظمی و بدحالی ہے۔ سرمایہ دارانہ نظام نے مادیت پرستی اور حرص و ہوس کی ایک ایسی فضا قائم کر دی ہے۔ جس نے براہ راست معاشرے کی اجتماعی صورتحال کو متاثر کیا ہے۔ فرد کی روحانی اور اخلاقی شکستگی سے معاشرہ انحطاط کا شکار ہو گیا ہے۔ انتظار حسین نے ان مسائل کو علامتی انداز میں اپنے افسانوی مجموعے ''آخری آدمی'' میں نہایت عمدگی سے بیان کیا ہے۔

گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں:

''اخلاقی اقدار کی شکست اور اجتماعی اطمینان کے فقدان کا نتیجہ ایسا نفسی انتشار ہے کہ انسان بحیثیت انسان اپنی جون کو برقرار نہیں رکھ پا رہا۔ انتظار حسین کے مجموعے ''آخری آدمی'' کی جو ۱۹۶۷ء میں شائع ہوا۔ زیادہ تر کہانیاں اسی احساس کی ترجمان ہیں۔'' ۳

''آخری آدمی'' افسانہ میں انتظار حسین نے قرآن پاک کی سورہ بقرہ کے ایک تاریخی واقعہ کو بنیاد بنا کر عہدِ جدید کی مادیت اور سرمایہ پرستی کی منفی صورتحال کو علامتی انداز میں بیان کیا ہے۔ بنی اسرائیل کی وہ قوم جس نے احکامِ الٰہی کو پس پشت ڈال کر حرص و ہوس اور مادی منفعت کو اپنی ترجیح بنایا اس قوم کو خدا نے سرکشی کے باعث بندر ذلیل بنا دیا۔ واقعہ سبت کو پیش کر کے دراصل انتظار حسین نے آج کے انسان کے لالچ اور فریب کا پردہ چاک کیا ہے، جو سرمایہ پرستی اور دولت کی اندھا دھند دوڑ میں اخلاقیات، خیر و بھلائی، احکامِ الٰہی، روحانی و ذہنی پاکیزگی اور معاشرتی رشتوں کو پامال کرتا چلا جا رہا ہے۔ المیہ تو یہ ہے کہ سرمایہ پرستی کے جنون میں انسان اپنی جون، رتبہ اور مقام تک بھول گیا ہے۔ وہ بلند مرتبے اور اعلیٰ مقام سے پستی اور ذلت کا شکار ہو چکا ہے۔ افسانے کا مرکزی کردار ''الیاسف'' دانشمند اور صاحبِ شعور ہے۔ وہ احکامِ الٰہی کا پابند اور اس کی حکمتوں اور مصلحتوں کا ادراک رکھتا ہے وہ اس وعدے پر مضبوطی سے جما ہے کہ لالچ اور حرص سے مغلوب ہو کر قبیلے کے دوسرے افراد کی مانند وہ انسان سے بندر نہ بنے گا۔ مگر آخر کار فریب، حیلے اور خود فریبی کے ہاتھوں شکست کھا کر لالچ و حرص اور مادیت پرستی کا شکار ہو کر بندر بن جانے والا آخری آدمی قرار پاتا ہے۔ انتظار حسین نے یہ واقعہ علامتی رنگ میں بیان کر کے عصرِ حاضر کے سرمایہ دار انہ المیے کو تاریخی انداز میں پیش کیا ہے۔ آج کا انسان مادیت کے حصول میں اس بری طرح سے سرگرداں ہے کہ وہ

انسانیت کی معراج کو بھول کر حیوانی سطح پر اتر آیا ہے۔ یوں یہ افسانہ موجودہ دور کے معاشی نظام کا نوحہ قرار دیا جا سکتا ہے۔

ڈاکٹر محمد کامران لکھتے ہیں:

''انتظار حسین نے مذکورہ واقع کی روشنی میں انسانے کا تانا بانا تیار کرتے ہوئے اسے جدید دور کے مادیت پرست طبقے پر منطبق کر دیا ہے۔ زر کی ہوس نے جس طرح آدمی سے اس کی آدمیت چھین کر اسے اعلیٰ اخلاقی قدروں سے محروم کر دیا ہے۔ اور جس طرح اس کی جون تبدیل کر دی ہے اس کے تناظر میں مذکورہ افسانہ کسی خاص عہد یا معاشرت تک محدود نہیں رہتا بلکہ آفاقیت کا حامل ہو جاتا ہے۔'' ۳۱

ڈاکٹر سجاد باقر رضوی بھی افسانے میں لالچ اور ہوس کاری کو داخلی طور پر روحانی زوال اور معاشرتی رشتوں کی شکست قرار دیتے ہیں۔ قریب قریب اسی موضوع پر انتظار حسین کا ایک اور شاہکار افسانہ ''زرد کتا'' ہے۔ انتظار حسین نے افسانے میں صوفیاء کے قدیم تذکروں اور ملفوظاتی اسلوب میں قدیم قصوں اور معجزات سے علامتیں اور استعارے لے کر نفسانی، جنسی اور مادی قوتوں کی تسخیرانہ طاقت کو واضح کیا ہے۔ آج کے اس پر آشوب سرمایہ دارانہ نظام میں انسان اعلیٰ اخلاقی قدروں کو چھوڑ کر مادی طاقتوں کے سامنے ہتھیار ڈالے کھڑا ہے۔ اعلیٰ اقتدار، دولت اور قوت کا حصول اس قدر مضبوطی سے جڑ پکڑ چکا ہے کہ نیکی کی راہ پر چلنا اور اپنے نفس کو مارنا ناممکن ہوتا جا رہا ہے۔ کتا، زرد رنگ اور لومڑی کا بچہ نفس کی علامتوں کے طور پر استعمال ہوئے ہیں۔ جس پر قابو پانا آج کے فرد کے بس سے باہر ہے۔ شیخ کبوتر کی تعلیمات کا بنیادی موضوع لالچ اور حرص، نفس پرستی، مادیت پرستی اور دنیاوی الائشوں سے بچنا ہے۔ انتظار حسین نے شیخ کی تعلیمات میں سرمایہ دارانہ نظام کی تمام منفی خصوصیات کو ایک منفرد انداز میں پیش کیا ہے:

''عرض کیا: طمع دنیا میں کب پیدا ہوتی ہے؟

فرمایا: جب علم گھٹ جائے۔

عرض کیا: علم کب گھٹتا ہے؟

فرمایا: جب درویش سوال کرے، شاعر غرض رکھے، دیوانہ ہوش مند ہو جائے، عالم تاجر بن جائے، دانشمند منافع کمائے۔'' ۳۲

اگر غور کیا جائے تو دراصل ان تمام رموز میں عصر حاضر کی مادیت پرستی کے ان قبیح پہلوؤں کو بیان کیا ہے جو سرمایہ دارانہ نظام کا عطیہ ہے۔ شیخ کبوتر کے مریدوں کا دولت و آسائش پر نفس کشی اور فقر کو قربان کر دینا، بڑے بڑے محلوں اور حویلیوں کو خاک نشینی پر ترجیح دینا، ٹھنڈے پانی اور بھوک کی جگہ دسترخوان کے لذیذ کھانوں پر مرمٹنا اور ٹاٹ کی جگہ ریشم و کمخواب کی پوشاکوں کو اوڑھ لینا دراصل آج کے انسان کی نفسانی خواہشات کے غلبے اور سرمایہ دارانہ نظام کے اس مضبوط حصار کی گواہی دے رہا ہے، جس کی گرفت میں آج کا معاشرہ جکڑا جا چکا ہے۔ علم،

معرفت، اخلاقی قدریں اور خیر کے جذبات سب ثانوی ہو چکے ہیں۔ اور ہر جگہ ایک بہت بڑا زرد کتا اپنی بھرپور طاقت کے ساتھ بیٹا مسلسل بدصورتی کے عمل سے گزر رہا ہے۔ انتظار حسین کا یہ افسانہ سرمایہ پرستی کے اس دور میں معاشرتی انحطاط و زوال کے ساتھ ساتھ اخلاقی قدروں کے فقدان اور روحانی الیے کو بیان کر رہا ہے۔ انھوں نے اس بنیادی نکتے کو منفرد علامتوں کے اظہار سے پیش کیا کہ مادیت پرست، حرص، طمع اور لالچ کا فروغ ہی دراصل معاشرے کی پستی کا سبب بنتا ہے۔ اسی مجموعے کے ایک اور افسانے ''ہڈیوں کا ڈھانچ'' میں بھی عصر حاضر کے انسان کے اخلاقی و روحانی زوال کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ انتظار حسین نے بھوک کی علامت کو انسان کے داخل کی ہوس اور حرص کے اظہار کا ذریعہ بنایا ہے۔ پیٹ کی بھوک ایک ایسا عفریت اور بدروح ہے جو انسان کے اندر سے خیر کے جذبات، مثبت افکار و خیالات، حلال و حرام کی پہچان اور اخلاقیات سب کو نگل جاتا ہے۔ آج کے معاشی استحصالی دور میں یہ بھوک مختلف صورتوں اور مختلف حالات میں مختلف طبقات پر الگ الگ اثرات مرتب کرتی اور نئی نئی شکلوں میں ظہور پذیر ہوتی ہے۔ انتظار حسین نے روایتی اور داستانوی انداز میں قحط میں مرجانے والے ایک شخص، جو ہڈیوں کا ڈھانچ ہے۔ اس کے دوبارہ جی اٹھنے اور حیوانی انداز میں صدیوں کی بھوک منانے کی کہانی کو بیان کیا ہے۔ اس شخص کو ہر روز پہلے سے زیادہ بھوک محسوس ہوتی ہے۔ بے تحاشہ کھانے کی وجہ سے صورتِ حال یہ ہو جاتی ہے کہ گھروں سے کھانا کم پڑنے لگتا ہے۔ لوگ بھوک کے رہنے لگتے ہیں یہاں تک کہ قحط کی فضا پیدا ہو جاتی ہے۔ پھر ایک روز ایک عالم نعرہ تکبیر بلند کر کے اس ہڈیوں کے ڈھانچ میں بسی بدروح کو نکال دیتا ہے اور وہ شخص دوبارہ مر جاتا ہے۔

اس کے بعد افسانہ نگار اس سانپیے کا قصہ سناتے ہیں جو بھوک میں سانپ، چھپکلی اور بچھو بھی کھا جاتا ہے۔ یوں کہانی در کہانی کا سلسلہ انتظار حسین کے کہانی پن کو ظاہر کرتا ہوا نئی سے نئی حقیقتوں کو منکشف کرتا چلا جاتا ہے۔ ان مختلف علامتوں، حکایتوں اور کہانیوں کے ذریعے انتظار حسین دراصل جدید دور کے معاشی الیے کو بیان کر رہے ہیں۔ سرمایہ دارانہ استحصالی نظام نے غربت و مفلسی کی بھوک کے ساتھ انسان کے داخل میں مادیت پرستی اور حرص و ہوس کی ایک ایسی فضا پیدا کر دی ہے جس نے اس کی آنکھوں اور دل کی اصل روشنی کو ختم کر کے نفسانی خواہشات کو بیدار کر دیا ہے۔ آج کا فرد حلال و حرام اور خیر و شر کی پہچان بھول کر حیوانی سطح پر اتر آیا ہے۔ افسانہ نگار کو ہوٹل میں کھانا کھاتے ہوئے تمام لوگ انسان نما حیوان محسوس ہوتے ہیں۔ جن کے چہرے لمبے ہوتے جا رہے ہیں اور جبڑے کھلتے جاتے ہیں۔ ایک میز پر ملگجی داڑھی والا شخص جب قحط زدوں کی طرح کھانے پر جھپٹتا ہے اور مسلسل کھاتا ہی چلا جاتا ہے تب افسانہ نگار کو محسوس ہوتا ہے جیسے یہ بوڑھا شخص، ہڈیوں کا ڈھانچ اور وہ خود سب ایک ہی تصویر کے رخ ہیں۔ ہڈیوں کا ڈھانچ کوئی بدروح نہیں بلکہ وہ خود ہے جس کے اندر بھوک ہی بھوک ہے۔ اس کی ٹانگیں لمبی اور جبڑے کھلتے جا رہے ہیں۔ یہ بھوک آج کے سرمایہ پرست معاشرے میں ہر فرد کے اندر پیدا ہو چکی ہے اور لالچ اور حرص اس بھوک کو بڑھاتے چلے جا رہے ہیں۔

افسانہ ''ہمسفر'' بھی انتظار حسین کا قابل ذکر افسانہ ہے۔ اس افسانے میں انھوں نے معاشی استحصال،

مایوسی و ناامیدی، بیروزگاری، نوجوان نسل کی باغیانہ سوچ، بےسمتی اور بے چارگی جیسے مسائل کو بیان کیا ہے۔ کسی بھی ملک کی خوشحالی اور مضبوطی کا تعلق معاشی نظام کی مضبوطی سے ہوتا ہے۔ اگر لوگ معاشی و اقتصادی طور پر خوشحال ہوں گے تو اخلاقی و روحانی لحاظ سے بھی مثبت سوچ کے مالک ہوں گے۔ مگر اگر روزگار اور زندگی کی بنیادی ضروریات کی محرومی ہوگی تو اخلاقی زوال کا شکار ہونا لازمی بات ہے۔ اسی بنیادی موضوع کو انتظار حسین نے اس افسانے میں علامتی انداز میں بیان کیا ہے۔ غلط بس میں سوار ہو جانے والا تعلیم یافتہ نوجوان اپنی بے روزگاری کے ہاتھوں مایوس و ناامید ہے۔ یہ ناامیدی اس پر جھنجلاہٹ کی صورت میں طاری ہوتی ہے۔ بس میں سوار لوگوں کی بدحالی، غربت اور معاشی ابتری اس پر باغیانہ حملہ کرتی ہے وہ اپنے ان دوستوں کو یاد کرتا ہے جو تعلیمی قابلیت میں اس سے کہیں کم تھے مگر آج وہ بیرون ملک جا کر پیسہ کما رہے ہیں جبکہ وہ بے روزگاری کا تمغہ سجائے بسوں میں دھکے کھا رہا ہے۔ وہ سوچتا ہے کہ اس کے دوستوں نے بہتر فیصلہ کیا۔ اس ملک میں رہنا تو زندگی خراب کرنے کے مترادف ہے۔ انتظار حسین نے غیر منصفانہ معاشی نظام اور سرمایہ دارانہ نظام کی پیدا کردہ طبقاتی کشمکش اور مایوسی و ناامیدی کا اظہار کیا ہے جس کا شکار ملک کا غریب اور تعلیم یافتہ متوسط طبقہ ہو رہا ہے۔ جن مقاصد کی خاطر یہ وطن حاصل کیا گیا وہ مقاصد استحصالی قوتوں کے مفادات میں کچلے گئے ہیں اور آج صورتحال قابل تشویش ہو چکی ہے۔ غلط بس کی سواری اور اس بس کے اندر سوار مختلف لوگوں کی تصویر کشی دراصل اسی غلط راستے کی علامت ہے جس پر لوگ سفر کرتے چلے جا رہے ہیں مگر منزل کا کہیں نشان نہیں ہے۔ غیر منصفانہ معاشی نظام اور غیر اطمینان بخش صورتحال نے آج کی نوجوان نسل میں مایوسی و ناامیدی کے ساتھ ساتھ اخلاقی زوال اور وطن سے بیزاری کے منفی رجحانات پیدا کر دیئے ہیں:

> ''اسے اس وقت خالد، فہیم چٹر، شریف کالیا ایک احساس رشک کے ساتھ یاد آئے۔ یہ سب اس کے ساتھ ہی سپیشل ٹرین میں سوار ہوئے تھے۔ ایک ہی طرح کے خوف سے گزر کر ایک ہی حال میں وہ پاکستان پہنچے تھے اور اب ان کے راستے کتنے الگ الگ تھے اور اسے اپنا احوال اس ٹوٹی پھوٹی بس کا سا محسوس ہوا جو رینگتی رینگتی بیچ راستے میں کہیں کھڑی ہو جائے۔'' ۵

بلراج کومل اس افسانے کو سرمایہ دارانہ صنعتی ترقی میں مسخ ہوتی انسانیت کا المیہ سمجھتے ہیں ان کے خیال میں ہمسفر کا Locale ایک بڑا شہر ہے۔ پاکستان کا بڑا شہر جس کا چہرہ صنعتی ترقی نے بدل کر رکھ دیا ہے۔ ترقی اور اس کے ارتقاء نے نہ صرف فطرت کا چہرہ بدل دیا ہے بلکہ انسانوں کے چہرے بھی مسخ کر دیئے ہیں سب لوگ جلد از جلد منزل مقصود تک پہنچنا چاہتے ہیں۔ نہ انہیں بس کی ساخت سے دلچسپی ہے نہ اس کو چلانے والے ڈرائیور سے نہ مسافروں کی نجی تکلیفات سے، نہ وہ ہمدردی سے واقف ہیں نہ حقیقی بے اعتنائی سے، وہ محض تفریح، مستی بے معنی، خالی وقت کو پُر کرنے والی تفریح سے دلچسپی رکھتے ہیں۔ ۶

اخلاقی زوال اور لالچ و فریب کی اصل صورت اس وقت واضح ہوتی ہے جب اپنی مفلسی اور بے روزگاری کے ہاتھوں بس میں ٹکٹ چیکر کو دھوکا دینے کا خیال دل میں لاتا ہے۔ وہ سوچتا ہے کہ اگر وہ ٹکٹ کے سات پیسے بچا

لے تو اس کے کئی رکے کام ہو سکتے ہیں۔ لالچ اور مزاحمت اس کے اندر ایک اخلاقی آویزش کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ رات کے بڑھتے سائے، گہری ہوتی تاریکی، منزل کی عدم شناخت، غلط راستے کا خوف، خالی ہوتی بس اور گمشدہ راستوں جیسی علامات سے عصرِ حاضر کے اقتصادی بحران اور معاشرے کی مجموعی صورت حال کی عکاسی نہایت عمدگی سے کی گئی ہے۔ بس کے سفر میں مسلسل سویا رہنے والا شخص دراصل بے حسی اور بے بسی کی علامت ہے۔ سرمایہ دارانہ استحصالی نظام اور معاشی جبریت کا شکار غربت طبقہ اپنے حال سے آنکھیں چرانے اور غفلت کی نیند سونے میں عافیت محسوس کر رہا ہے۔

''دوسرا گناہ'' افسانہ ایک تمثیلی افسانہ ہے۔ جس میں انتظار حسین نے کمال فنکارانہ مہارت سے حاکم طبقے کی استحصالی قوت، غیر منصفانہ اقتصادی نظام اور طبقاتی کشمکش پر اظہار خیال کیا ہے۔

ڈاکٹر قاضی عابد کہتے ہیں۔

> ''دوسرا گناہ'' زرد کتا کی معنوی توسیع ہے، جب انسان فقر اور قناعت کو چھوڑ کر دنیا کی طرف لپکتا ہے تو سگِ دنیا بن کر رہ جاتا ہے۔'' ۷

انتظار حسین نے زمران بادشاہ کی تمثیلی کہانی کے ذریعے اس حقیقت کو واضح کیا ہے کہ جب حاکم غیر منصف ہو جائے۔ اپنے لیے بہتر اور عوام کے لیے گھٹیا چیز کا انتخاب کرے، غیر منصفانہ معاشی نظام کارفرما ہو جائے، تب گوشت ناخن سے جدا ہو جاتا ہے، رشتے، جذبے، مثبت اقدار اور اخلاقیات سب زوال پذیر ہو جاتے ہیں۔ یہ افسانہ بہت حد تک ترقی پسند نظریات کا حامل ہے اور سرمایہ دارانہ نظام پر کاری ضرب ہے۔ یہ انتظار حسین کا ایسا افسانہ ہے جس میں ہوسِ زر، نام نمود اور مادی سہولت کی آرزو اور وسائل پر اجارے کی تمنا کی کوکھ سے جنم لینے والے طبقاتی امتیاز کو ''ترقی پسندانہ'' کرب کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ ۸

آج کے دور میں سرمایہ دارانہ نظام نے مادیت پرستی، حرص و ہوس، طبقاتی کشمکش اور اخلاقی زوال جیسے مسائل پیدا کر دیے ہیں۔ یہ افسانہ ان موضوعات کی صحیح معنوں میں عکاسی کرتا ہے۔ آٹے کا پسنا، باریک اور اچھا آٹا بادشاہ کیلیے مخصوص ہونا، بھوسی اور بے چھنا آٹا عوام کی خوراک بننا، گھروں میں دیواروں کا کھڑے ہو جانا، اونچے طبقے کے لیے بڑی دیواریں، مضبوط دروازے اور پہرے داروں کا متعین ہونا، امراء کے لیے شاہراہوں کا بننا، غرباء کیلیے زمین کا تنگ ہو جانا، حکمران کے پالتو جانوروں کا عمدہ خوراک کھانا اور غریب کو جو کی روٹی بھی نہ ملنا ان سب علامتوں اور تمثیلوں سے انتظار حسین نے موجودہ دور کی اقتصادی بدنظمی، استحصالی قوتوں کے غلبے اور طبقاتی کشمکش کو واضح کیا ہے۔ زمران کے ظلم و ستم سے تنگ غریب لوگوں کا بستی کو چھوڑ کر نئی بستی بسانا، عمر رسیدہ بزرگ کا منصفی بننا اور آٹے کی چھلنی کا دوبارہ سے بستی میں آجانا اس حقیقت کو واضح کر رہا ہے۔ کہ طبقاتی کشاکش اور معاشی استحصال کا چکر پھر سے شروع ہو جائے گا۔ شہر اور بستیاں بدلنے سے کوئی فائدہ حاصل نہیں ہوگا جب تک معاشی انصاف اور اقتصادی مساوات کو اپنایا نہیں جائے گا۔ سرمایہ دارانہ استحصال پر غلبہ نہیں پایا جائے گا۔ تب تک یہ کہانی یونہی دہرائی جاتی رہے گی۔ مصنف نے الیملک، حشام اور زمران کے کرداروں کے التباس میں عدل و انصاف کی

قوت اور حکمران طبقوں کی ہوسِ اقتدار کے درمیان جدل کی کیفیات کے بیچ فقر کی اہمیت کو اجاگر کیا گیا ہے۔ ۹

سرمایہ دارانہ جبریت اور طاقتور طبقے کی غاصبانہ قوت سے پیدا شدہ تباہی کی عکاسی انتظار حسین نے یوں کی۔

"دیوار سے گر کر مر جانا اس سے اچھا ہے کہ آدمی فاقے کر کے مرے، کھیت شاہراہوں اور اصطبلوں کی زد میں آ گئے، کھیتوں والے کچھ نگہبان ہے کچھ سائیں ہوئے، کچھ آوارہ ہو گئے اور گیہوں ہمارے درمیان تھوڑا رہ گیا اور گراں ہو گیا اور ہم نے اس بستی کی زمین کو اپنے آپ پر تنگ پایا تو نکل کھڑے ہوئے۔" ۱۰

عصرِ حاضر میں استحصال کی یہ کہانی عام ہے اور نجات کی کوئی صورت دکھائی نہیں دیتی۔

"وہ جو دیوار کو نہ چاٹ سکے" افسانہ بھی تمثیلی پیرائے میں لکھا گیا ہے۔ ہوسکتا ہے انتظار حسین نے یاجوج ماجوج کی علامت سے دو ملک یا دو معاشروں کی تصویر کشی کی ہو جو سد سکندری کو ختم کرنے کی ناممکن کوشش میں مصروف ہیں مگر جس کا کوئی حاصل نہیں۔ گوپی چند نارنگ کے خیال میں غریب، افلاس، جہالت، مغربی طاقتوں کا استحصال اور استعماریت ابھرتے ہوئے معاشروں کیلیے سد سکندری کی طرح ہے جسے مٹانے کی ہر ممکن کوشش کی جا رہی ہے مگر یہ مسائل ختم نہیں ہو پا رہے۔ سرمایہ دارانہ نظام اور غیر منصفانہ اقتصادی نظام مغربی طاقتوں کا پھیلایا ہوا ایسا جال ہے جس کی گرفت میں ہمارا معاشرہ اور دیگر کئی ممالک بری طرح جکڑے ہوئے ہیں۔ سدِ سکندری اس نظام کی علامت ہوسکتی ہے جس کو مٹانے کی کوشش بے سود ہوتی جا رہی ہے۔ یہ جال اتنا مضبوط ہے کہ اس کو کاٹنے والے ایک دوسرے کا بازو بننے کے بجائے آپس میں دست و گریباں ایک دوسرے کے خون کے پیاسے ہو رہے ہیں۔

انتظار حسین نے بوڑھے دانشمند کے ان الفاظ سے گویا اپنے داخل کے دکھ کا اظہار کیا ہے۔

"یافث کی اولاد دومنھواں سانپ بن گئی کہ خود ہی کو ڈس رہی ہے۔" ۱۱

مجموعی طور پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ انتظار حسین ایسے قابل افسانہ نگار ہیں جنھوں نے تاریخی کہانیوں، قصوں، قرآنی واقعات، تمثیلوں اور علامتوں کے نادر استعمال سے سرمایہ دارانہ نظام، معاشی جبریت اور غیر منصفانہ اقتصادی نظام کے نتیجے میں پیدا ہونے والی طبقاتی کشمکش، داخلی و خارجی انتشار، حرص و ہوس، لالچ و فریب اور روحانی و اخلاقی زوال کی بھرپور عکاسی کی ہے۔

حواشی:

۱۔ فرمان فتح پوری، اردو کا افسانوی ادب، عالمین پبلی کیشنز پریس لاہور۔ ۱۹۸۸ء صفحہ ۱۲۸۔

۲۔ گوپی چند نارنگ، اردو افسانہ روایت و مسائل، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور۔ ۱۹۸۶ء صفحہ ۵۲۸۔

۳۔ محمد کامران ڈاکٹر، میرامن سے انتظار حسین تک، ماورا پبلشرز لاہور۔ ۲۰۰۶ء صفحہ ۱۱۵۔

۴۔ انتظار حسین، مجموعہ انتظار حسین، سنگ میل پبلی کیشنز لاہور۔ ۲۰۰۷ء صفحہ ۳۸۵۔
۵۔ ایضاً صفحہ ۵۱۴
۶۔ بلراج کومل، ہم سفر، ایک تجزیہ، مشمولہ انتظار حسین ایک دبستان، ارتضیٰ کریم، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی ۱۹۹۴ء صفحہ ۵۳۷۔
۷۔ قاضی عابد، ڈاکٹر، اردو افسانہ اور اساطیر، مجلس ترقی ادب لاہور۔ ۲۰۰۹ء صفحہ ۱۸۰
۸۔ انوار احمد ڈاکٹر، مشمولہ صفحہ ۱۸۰۔۱۸۱
۹۔ قاضی عابد، ڈاکٹر، اردو افسانہ اور اساطیر صفحہ ۱۸۰
۱۰۔ انتظار حسین، مجموعہ انتظار حسین۔ صفحہ ۵۶۶
۱۱۔ ایضاً صفحہ ۵۹۸

◁▷

جدید اُردو شاعری کی علامتیں نئے تناظر میں

ڈاکٹر نگہت ناہید ظفر

Abstract:

A symbol is a very evocative kind of image. In this article, the writer has shown us the new symbols used in Urdu poetry and proven how they can be used to express the social, cultural and political conditions of a society. Moreover, the writer has also told us how modern Urdu poets are using classical symbols previously famous in Urdu poetry in new ways.

اکیسوی صدی میں عالمگیریت (Globalisation) ایک طے شدہ حقیقت ہے سیاسی، معاشرتی مسائل میں مفادات اور تنازعات بھی عالمگیریت کے زمرے میں آجاتے ہیں مگر کیا یہی عالمگیریت ادب میں بھی ہے؟ کیا لاطینی امریکہ کے مسائل۔ افریقی اور ایشائی ملکوں جیسے ہیں؟ بھوک، غربت، پسماندگی، افریقہ کے علاوہ ایشائی ممالک کا مسئلہ بھی ہے۔ خود شناسی۔ دہشت گردی تعصب نہ صرف مشرق وسطی بلکہ جدید امریکی و یورپی زندگی میں در آنے والے مسائل ہیں۔ تو کیا دنیا کا ادب ان تمام مسائل کی ترجمانی عالمگیر سطح پر کرے گا؟ کیا لاطینی امریکہ کے ادیبوں کی تخلیقات کی علامتیں اُردو کے ادیبوں سے مختلف ہوں گی یا کہ تمام زبانوں کے ادب کی علامتی کائنات بھی عالمگیر مسائل کی طرح ایک جیسی ہوں گی۔ تحقیق کی اس جہت پہلے ہمیں یہ دیکھنا ہوگا کہ علامت ہوتی کیا ہے؟ علامت جیسے انگریزی میں "Symbol" کہا جاتا ہے۔

> "A Person, an Object, an event etc, that represents a more general quality or situation: White has always been a symbol of purity in Western cultures"1

اسی طرح انگریزی ادب میں علامت کی تعریف اس طرح کی گئی

> In the semiotics Of C.S Peirce, the term denotes a kind of "Sign" that has no natural or resembling connection with its referent, only a conventional one: this is the case with words. In literary usage, however, a symbol is a specially evocative kind of image; that is a word or phrase referring to a concrete object, scene, or action which also has same further significance associated with it: Rose, Mountains, Birds, and Voyages have all been used as common literary symbols. 2

اُردو میں علامات کی وضاحت کشاف تنقیدی اصطلاحات میں درج فیض احمد فیض کی رائے سے بڑی درست معلوم ہوتی ہے۔

علامات سے مراد ہم ایسے استعارے مراد لیتے ہیں۔جنہیں شاعر اپنے بنیادی تصورات کے لیے استعمال کرتا ہے۔3

علامت کی تعریف کی وضاحت سے ایک بات تو طے ہے کہ دنیا کی تمام زبانوں کے ادب میں علامتوں کا استعمال تو عالمگیر ہے مگر علامتیں عالمگیر نہیں کیونکہ ہر ملک کا کلچر اور پس منظر، اپنے جغرافیائی خط وخال میں مختلف ہوتا ہے اسی طرح آج اکیسوی صدی میں ہر ملک اور ہر زبان کا علامتی نظام فکر ایک دوسرے سے مختلف ہے۔

علامتی زبان کا استعمال شاعری کے لیے بہت اہم ہے کیونکہ علامتی زبان ہی شاعری کو منفرد بناتی ہے اور ایک شاعر جتنی کامیابی سے علامتوں کا استعمال کرتا ہے وہ اس کی شاعری کے تاثر کو گہرا بنا دیتی ہیں غزل میں گل وبلبل، شمع و پروانہ، بہار خزاں، دار ورسن، آشیاں وقفس، بادہ و جام کی علامتیں کلاسیکی دور سے استعمال ہوتی رہی ہیں۔گویا فیض کے خیال میں شاعری میں ہر استعارہ ایک علامت ہے کیونکہ وہ اپنی حدود سے ماوراء ہو کر کسی پس منظر کی نشاندہی کرتا ہے۔مگر یہ بات بھی تسلیم ہے کہ علامتیں استعمال سے اپنی پہلی حیثیت کھو دیتی ہیں۔مگر یہی علامتیں جب بڑے شاعر کے استعمال میں آتی ہیں اور اپنے عہد کے کرب کو بیان کرتی ہیں تو وہ ان کے اندر معانی کا ایک جہاں بھر دیتے ہیں جیسے فیض نے بہار و خزاں اور دار ورسن آزادی کے لیے استعمال کیا۔

اُردو کے جدید شاعروں نے بھی اپنی علامتوں میں اپنے عہد کے سیاسی، سماجی اور تہذیبی پس منظر کو بیان کیا ہے اکیسویں صدی میں پاکستان کو جن مسائل کا سامنا کرنا پڑ رہا ہے ان میں دہشت گردی اس خطے کا سب سے بڑا مسئلہ ہے

جس کا پس منظر غربت ہے۔ اگر ہم اس پس منظر میں جدید شاعروں کی علامتی فکر کو مدنظر رکھیں تو پتہ چلتا ہے کہ وہ ہی علامتیں جو ماضی میں کچھ اور تھی اب ان کا استعمال منفرد انداز سے ہوا ہے۔

شاعری کے لیے علامتی اظہار بنیادی ضرورت بھی ہے اور خاص طور پر وہ دور جو آزادی اظہار پر بندشیں رکھے تو شاعر اپنے جذبات کے اظہار کے لیے علامتی نظام میں آسانی محسوس کرتا ہے۔ اکیسویں صدی میں اُردو شعرا نے علامتوں کو نئے معنی اور مفہوم دیے اور اپنے معاشرے کے مسائل کو اُجاگر کیا اور اردو شاعری پر کیا گیا وہ اعتراض بھی کافی حد تک دور ہوتا دکھائی دیتا ہے کہ اُردو شاعر ایک الگ دنیا کا باسی ہوتا ہے اور حقیقی دنیا سے اس کا واسطہ بلاواسطہ کے بجائے بالواسطہ ہوتا ہے۔ شاید اسی لیے شاعری کے بارے میں پال والیری نے کہا تھا کہ

"شاعری چاہے حسیات یا جذبات سے کتنی ہی مالا مال ہو اس میں چاہے کتنی ہی وارفتگی ہو، پھر بھی یہ ثابت کرنا آسان ہے کہ اس کا تعلق عقل کی قوتوں سے ہوتا ہے کیونکہ اگر وہ اصولی طور پر ایک جذبہ ہے تو وہ جذبہ اپنی ہی قسم کا جذبہ ہوتا ہے"4

اکیسویں صدی کی برق رفتاری نے ادب اور فن کی قدروں کو کم کر دیا ہے بے ہنگام زندگی دراصل فن اور فلسفہ کی گتھیوں کو سلجھانے کے بجائے مادی اور افادی مسائل میں اُلجھ چکی ہے۔ حدود وسائل کی لوٹ مار کی جنگیں طویل ہو چکی ہیں۔ نفسا نفسی اور تشدد ذہنی روپے عام ہیں اور پھر ترقی پذیر ملکوں کے باسی روزی روٹی کی فکر سے آزاد ہی نہیں ہوتے تو وہ ادب و فن کی سرگرمیوں میں توجہ کیسے دیں۔ مگر اس کے باوجود معاشرے کے ایک فیصد ہی سہی ایسا طبقہ ضرور ہے جو اشیاء کی قدر و قیمت افادی پہلوں سے متعین نہیں کرتے بلکہ تاجرانہ نقطہ نظر سے ہٹ کر زندگی کا بنیادی فلسفہ۔ تصوف، اخلاقیات، انسانیات اور ادب و فن سے کرتے ہیں اگر چہ کہ ہم تہذیبی عدم توازن کا شکار ہیں مگر پھر بھی شاعر کسی نہ کسی طرح اس عدم توازن کو متوازن کرنے میں کوشاں ہیں۔

جدید اُردو شاعری کی جدید علامتوں کے بارے میں ڈاکٹر سہیل احمد خان نے کہا تھا

"نئے ادب میں جب یہ علامتیں استعمال ہوتی ہیں تو نئی نہیں ہوتیں۔ بلکہ پرانی علامتوں کی خاص شکل کے قریب ہوتی ہیں۔ وہ بس اسی صورت میں نئی ہو سکتی ہیں جس مفہوم میں فطرت ہر آن نئی ہوتی ہے۔ انسان علامتیں تخلیق نہیں کرتا ان کے ذریعے تبدیل ہوتا ہے، علامتیں ہم سے بڑی ہیں کیونکہ ان کے ذریعے وجود کی اعلیٰ سطحوں کا ادراک کر سکتے ہیں۔"5

اکیسویں صدی کی کرب ناک فضا کی عکاسی جتنے کرب اور اذیت سے اُردو شاعری نے کی اس کی مثال کسی بھی زبان کے جدید ادب کے مقابلے میں دی جا سکتی ہے۔

یہ عہد اپنی تمام تر ترقی کے باوجود روح انسانی اور فطرت کے لیے موت کا سامان بھی پیش کر رہا ہے جس کی مثال نصیر احمد ناصر کی نظم "زمین کے نام جو ابتدا تمام پانی تھی" میں دیکھیے۔

زمین زادے!
تجھے تو کچھ دکھائی بھی نہیں دیتا
سقاوہ کب سے خالی ہے
نہ ابر باراں ہے
نہ آب زیرِ زمین
آب بقا ہے
عالم فطرات غائب ہے
نباتی تبسم کھوگیا
تابکاری خواہشوں کا بول بالا ہے۔6

آب بقا، تابکاری خواہشوں'' کی طرح بلیک ہول، بلیوں مون، لائٹ کونز، اطلاعیہ جیسی منفرد علامتیں، جدید انسان کے ان مسائل کو بیان کرتی ہے جس نے انسان کا فطرت سے تعلق ختم کر دیا ہے اور فطرت جو انسانی حیات کی بقا کا فرض انجام دیتی ہے اس کے ہاتھوں تباہ و بربادی کے دہانے پر ہے گویا انسان اپنی تباہی کا سامان خود کر رہا ہے گویا نصیر احمد ناصر اپنی علامتوں میں ماحولیاتی تبدیلیاں جو اس عہد کا سب سے بڑا مسئلہ ہے ان کو پیش کرتا ہے۔

انسانی علوم کی ترقی ہمیشہ انسان کو نئی منازل کی طرف گامزن رکھتی ہے مگر یہ ترقی بعض اوقات اس کیلئے مسائل کا انبار بے پایاں بھی ساتھ لاتی ہے۔ پاکستان جیسے ملک کو پچھلے چند سالوں میں، سیاسی، سماجی، معاشی، تہذیبی اور مذہبی مسائل نے اپنی لپیٹ میں لے رکھا ہے کہ ڈاکٹر خورشید رضوی جیسے شاعر بھی اپنی شاعری میں نئی علامتوں کا نئے معنی میں استعمال کرنے اور اس تہذیبی خالی پن کی عکاسی کرتے نظر آتے ہیں حالانکہ ڈاکٹر خورشید رضوی کلاسیکی روایتوں کے امین ہیں مگر انہوں نے ان روایتوں کو اس جدید عہد میں نئے معنی سے ہم آہنگ کیا ہے ان کی نظمیں ''زمانے'' اور ''وہ تکمیلی زمانے'' ایسی نظمیں ہیں جن میں زمانے کی علامت کو انہوں نے انسانی وجود اور اس کی خواہشات سے باندھ دیا ہے زمانہ جو علامت ہے قہر اور جبر کی جس کے سامنے انسان بے بس ہے۔ بے حیثیت ہے اصل حیثیت زمانے کی ہے کہ جس کی قسم خود ربِ عظیم نے سورہ العصر میں کھائی ہے۔ وقت اور لمحات کہ جن پر انسان کا کوئی اختیار نہیں ''وہ تکمیلی زمانے'' کے اس حصے میں دیکھیے۔

زمانے جن میں انسان
اپنے باطن کے
گھنے سائے میں رہتا تھا۔
ارادوں کے وہ تار و پود
جن میں کتنے سالوں، کتنی صدیوں کے

نمونے بافت میں اٹھتے تھے
اور کر گھے کے اندر پاؤں کی جنبش
کسی فوری ضرورت سے بھی کبھی رکتی نہیں تھی۔ 7

کہا جاتا ہے کہ ہر نسل کا اپنا جمالیاتی شعور ہوتا ہے مگر انفارمیشن ٹیکنالوجی کے اس دور میں حالات وواقعات اتنی تیزی سے رونما ہو رہے ہیں کہ ہم چیزوں کی معنویت کو پوری طرح گرفت میں بھی نہیں لیتے اور وہ بدل جاتی ہیں اسی طرح اس عہد میں جمالیات کے نظریات بھی بدل گئے ہیں اور تخلیقی معیار بھی بدل گئے ہیں مگر اس کا مطلب یہ نہیں کہ تخلیقی سوتے خشک ہو گئے ہیں۔ قتل و غارت اور خون ریزی کے باوجود فنکار رنگوں اور تخیلوں کی علامتوں کو استعمال کر رہے ہیں۔

ذیشان ساحل کی شاعری کو ہی لیجیے۔ ان کی شاعری کا ایک ایک لفظ اپنے عہد خاص طور پر پچھلے پچیس تیس برسوں کے کراچی کے حالات کا نوحہ ہے مگر علامتیں شاعر نے اس حزن و ملال کو بیان کرنے کے لئے وضع کی ہیں۔ اُن کا جمال اور تاثر اتنا انوکھا ہے کہ ادب کا قاری اس حزن و ملال اور دل میں اُٹھتے بیٹھے درد کی چھبن کو محسوس کرنے لگتا ہے۔ اسد محمد خان لکھتے ہیں۔

''کئی بار ایسا ہوا کہ انہیں پڑھتے ہوئے میں نے کتاب رکھ دی اور ان کے دیے ہوئے دھیمے اور سفاک حزن کی آنچ میں بیٹھا میں اپنے دکھ درد کے اچھے دنوں کو اور اپنے دنوں کے اچھے لوگوں کو یاد کرتا رہا ہوں۔'' 8

ذیشان کی نظمیں نہیں بلکہ کراچی کی تاریخ ہیں وہ خود کہتے ہیں کہ ان کی یہ نظمیں کراچی کے لیے نہیں بلکہ ان تمام شہروں کے لئے ہیں جن کو کراچی جیسے حالات سے دو چار ہونا پڑا۔ ذیشان کی نظمیں ''ماچس کی ڈبیاں'' اور ''ہمارا بادشاہ'' کی علامتی فضا اتنی گھمبیر اور الم ناک ہے کہ کراچی کی تہذیبی، سیاسی، سماجی اور معاشی تباہی کی اس سے بہتر مثال نہیں مل سکتی۔ خاص طور پر سیاسی منافقتوں کی ترجمانی بھی اس سے بہتر نہیں ہو سکتی مگر ذیشان ساحل کا ایک کمال ہے کہ اس کی شاعری کی علامتیں اتنی معصوم اور پاکیزہ ہیں کہ وہ ہمارے اندر حزن تو پیدا کرتی ہیں لیکن اس کے ساتھ ہمارے سماجی رویے جو شدت کی طرف مائل ہیں ان میں متوازن احساس بھی پیدا کرتی ہیں۔

ان کی نظمیں جو ان کے مجموعے ''ای میل اور دوسری نظمیں'' میں شامل ہیں۔ کمپیوٹرائیز ڈ زندگی کی ترجمانی کرتی ہیں ان کی نظم ''ٹائم بم'' کا یہ حصہ دیکھئے

میرے پاس ایک خواب ہے
جو کسی کو سنانا نہیں
میرے پاس ایک دل ہے
اور ایک ٹائم بم جو دل کے آس پاس
ہمیشہ ٹک ٹک کرتا رہتا ہے'' 9

اپنے عہد کے تصادم کی فضا کی تصویر کشی اس سے بہتر کیسے ہوسکتی ہے۔ خواب اور ٹائم بم، خواب دیکھنے والی آنکھوں میں جب زندگی سے مدافعت کی قوت ختم ہو جاتی ہے اور ٹوٹے خوابوں کی کرچیاں لہولہان کر دیتی ہیں تو شاید وہ معصوم دل جو امنگوں سے بھر پور تھا جو زندگی کے خوشحال وخوشنما خواب دیکھتا تھا۔ وہ خواب الاذہن کر ٹائم بم کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔

جدید اردو شاعروں نے پرانی علامتوں کو بھی مرکزی حیثیت دی مگر اس کے ساتھ ساتھ نئی میٹروپولیٹن زندگی کو بھی اپنی شاعری کا مرکز بنایا گلزار کی شاعری کو دیکھیں ایک طرف وہ "جولائے" اور "دیمک" جیسی علامتوں کو برتتے ہیں۔ جو زندگی کے تار تار جسم کے لیے دھاگہ بن رہے ہیں اور دوسری طرف "پاسپورٹ" جیسی علامتیں جو خلا کی وسعتوں اور فاصلوں کے لئے اسی طرح "ایک پیپل تھا اور خرچی" جیسی نظموں میں پورا تاثر ہی علامت سے بنتا ہے۔ نظم میں کوئی ایک علامت اس کے تاثر کو قائم کرنے سے قاصر ہوتی ہے۔ نظم کی کامیاب فضا اس کے اندر علامتی نظام سے ہوتی ہے۔

ڈاکٹر سہیل احمد خان کی شاعری میں جدید اور روایتی علامتوں کا امتزاج ہے۔ "ایک ہی موسم کے پرندے" اور "راہ کی نشانیاں" کی پہلی نظم 'کیمیا گر' کیمیا گر وہ شخص ہے جو بھٹی میں آگ جلا کر چیزوں کی ماہیت ہی بدل کر رکھ دیتا ہے کیمیا گری کا پیشہ بہت پرانا ہے۔ دھاتوں کا سونا بنانا دراصل وجود کی پختگی کا عمل ہے شاید صوفی اور ولی بھی اس بھٹی میں جل جل کر کندن بنتے رہے اسی طرح اس عہد کے انسان کو زندگی کرنے کے لیے کن کن بھٹیوں کی آگ میں جلنا پڑتا ہے۔ آگ جو سب کچھ جلا کر راکھ کر دیتی ہے۔ نفرت کی آگ، تعصب کی آگ، غصے کی آگ کہ انسان، انسان کو جلا کر اپنی نفرت کی پیاس بجھانے کی کوشش میں لگا ہوا ہے۔

نظم کا یہ حصہ دیکھئے:

پھیلے تھے میرے چاروں جانب
شعلوں کے مکاں، شعلوں کے گھر
جب آگ میں جل کر آگ ہوئے
وہ آگ تھی اور نہ اس کی خبر
میری رنگت بدل گئی کیسے
تم کون تھے اب یہ راز کھلا
کس آنچ کی رہ گئی مجھ میں کمی
مرا کیمیا گر مجھے بھول گیا'10

اسی طرح آگ کی علامت کو زندگی کے جوش وجذبے کے طور پر بھی لیتے ہیں کیونکہ یہ حیات جہد مسلسل ہے اور اس کے لیے انسان کو ایک جنون کی ضرورت ہوتی ہے۔ ان کی شاعری میں، پرندے، بادل، بارش، پانی جیسی فطری علامتیں بھی ہیں پانی جو زندگی کے لیے ضروری ہے۔ پانی سے کائنات میں طروات اور حلاوت ہے کیونکہ آگ اور پانی بظاہر متضاد لیکن اصل

میں دونوں کا وجود باہم ہو تو حیات تکمیل پاتی ہے۔

فطری علامتوں میں ایوب خاور شجر کی علامت کو تاریخ کے دھاروں سے گزار کر موجودہ دور کے کرب تک لا کر چھوڑتے ہیں۔ شجر کی علامت کلاسیکی عہد میں بھی موجود رہی۔ خاص طور پر ہمارے صوفیاء نے شجر کو اپنی شاعری میں نمایاں جگہ دی اور اس سے روحانی کشف بھی حاصل کیا جیسے گوتم نے شجر سے ہی نروان حاصل کیا، مگر ایوب خاور شجر کی علامت سے اس جدید عہد کے ماحولیاتی نوحے کو بیان کرتے ہیں۔ نئے لکھنے والوں میں سید کاشف رضا کی ایک نظم "دھاگو ں سے جڑا آدمی" کسی انوکھی علامت سے شاعر جب کہتا ہے

کچھ لوگ اپنے دھاگے کھینچنے لگتے ہیں
اور نہیں جانتے وہ میرے دل سے
کتنے گہرے سلے ہوئے ہیں
دھاگے ٹوٹتے جڑتے رہتے ہیں
زندگی بھر پر آدمی دھاگوں سے ٹوٹ جاتا ہے"11

خواتین شاعرات میں نسرین انجم بھٹی نے کچھ ایسی علامتیں وضع کیں جو اسی دھرتی کے باطن سے جنم لیتی ہیں اور اس دھرتی کی باسی عورت کے ازلی دکھوں کو بیان کرتی ہیں خاص طور پر ان کی نظمیں "جونک" اور "گٹھری سیگنے کیڑوں کی"

اس سے پہلے ہمارے شاعر نے جونک اور گٹھری کو زندگی کے دکھوں کے لیے علامتی انداز میں استعمال نہیں کیا۔ اس سے پتہ چلتا ہے کہ اب اردو شاعری اپنی جڑوں کو پہچان گئی ہے اس نے تازگی کے لیے اپنی مٹی کے نم کو محسوس کر لیا ہے اسی لیے تمام نئے لکھنے والے اس عہد کے قصے کو نئے علامتی انداز میں نئے مفہوم میں بیان کر رہے ہیں اور جو روائتی علامتیں استعمال کر رہے ہیں وہ بھی نئے پیرائے اظہار میں کہ جدید زندگی کے علائم و رموز کی ترجمانی ہو سکے۔

حواشی:

1. Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English, Oxford University Press, seventh, Edition
2. Chris Baldick Oxford University Press 2008, Page 326

3- کشاف تنقیدی اصطلاحات مرتب ابوالاعجاز حفیظ صدیقی، اسلام آباد، مقتدرہ قومی زبان، 1985، ص 124
4- محمد ہادی حسین، مترجم، مغربی شعریات، لاہور، مجلس ترقی ادب، طبع دوم، جون 2005، ص 270
5- سہیل احمد خان، ڈاکٹر، مجموعہ سہیل احمد خان، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، 2009، ص۔14
6- نصیر احمد ناصر، عراپچی سو گیا ہے، لاہور، تسطیر پبلشرز، 2002، ص 5

7۔ خورشید رضوی، ڈاکٹر، دریاب، لاہور، القا پبلیکیشنز، 2012، ص 91
8۔ ذیشان ساحل، ساری نظمیں، کراچی، آج کی کتابیں 2011 م ص573
9۔ ایضاً ص489
10۔ سہیل احمد خان، ڈاکٹر راہ کی نشانیاں، لاہور قوسین، 2001، ص12
11۔ سویرا لاہور، شمارہ، 13، جلد 9 قوسین

اُردو مکتوب نگاری......قیام پاکستان کے بعد

ڈاکٹر آصف حمید

Abstract:

In this article by analyzing the collections of letters written after the creation of Pakistan, it has been explained that which collections of letters have prominent position in the history of Urdu letter writing, which letter writers wear the crown of distinction and on the basis of which characteristics. Moreover, it has been observed that which is the golden time period of the publication of these letters. In the end taking the advantage of most modern sources of communication stress has been laid on the importance and need to save the E-mails of Urdu scholars.

اردو کا مکتوباتی ادب اپنے دائرے میں انشا و معلومات کے بیش بہا خزینے سموئے ہوئے ہے۔ جن سے فیض یاب ہوئے بغیر تاریخِ ادبِ اردو کے متعدد پہلو ہی تاریک نہیں رہتے، بلکہ کئی شخصیات کے حقیقی مزاج اور باہمی رشتے بھی واضح نہیں ہوتے۔ کیونکہ خطوط، مکتوب نگاروں کے باطنی افکار، خیالات، مسائل، اطوار، حالات اور آرا سامنے لانے کے ساتھ ان کے جذباتی و ازدواجی زندگی کی تلخ و شیریں لمحات بھی محفوظ کر لیتے ہیں۔ نیز بعض ایسے رازوں سے پردے ہٹا دیتے ہیں، جن کا کسی اور ذریعے سے ظاہر ہونا ممکن ہی نہیں ہوتا۔ بلا شبہ خطوں میں اپنی نجی زندگی اور نازک خیالات کو پرتکلف اسلوب یا کسی اور طریقے سے چھپانے والا مکتوب نویس بلند تر مقام و مرتبہ کا حامل تصور نہیں ہوتا۔ وہ جس قدر بے باکی سے اپنا دل چاک کرتا ہے، اسی قدر اس میدان میں قابلِ فخر ٹھہرتا ہے۔

قیام پاکستان کے بعد متعدد مکتوب نگاروں نے نجی زندگی کے مخفی گوشوں کو بے نقاب کیا، یا اپنے جذبات کے اظہار میں کسی قسم کی پردہ پوشی کی شعوری کوشش نہیں کی۔ اپنے خطوط میں بے باکانہ انداز اختیار کرنے والوں میں محمد علی ردولوی، جگر مراد آبادی، حامد حسن قادری، ن۔م۔راشد، رشید احمد صدیقی، صوفی غلام مصطفےٰ تبسم، فراق گورکھپوری، پروین شاکر، علی سردار جعفری، ابنِ فرید، مشفق خواجہ، ڈاکٹر سیّد معین الرحمٰن، رشید حسن خاں، ڈاکٹر وزیر آغا، داؤد

رہبر، ڈاکٹر فرمان فتح پوری اور شمس الرحمٰن فاروقی شامل ہیں۔ اگرچہ یہ مکتوب نگار اپنی ذات پر چھلکے چپکانے کے فن سے نا آشنا ہیں۔ مگر بے ساختہ پن میں اس درجے کو نہیں چھوتے، جہاں صفیہ اختر، جاں نثار اختر، ابن انشا، جوش ملیح آبادی، ممتاز مفتی اور احمد بشیر پہنچے نظر آتے ہیں۔

قیامِ پاکستان کے بعد اردو کے مجموعہ ہائے خطوط پیش کش کے اعتبار سے درج ذیل چار اقسام میں تقسیم کیے جا سکتے ہیں:

i- وہ مجموعے جن میں کسی ایک مکتوب نگار کے مختلف مکتوب الیہم کے نام خطوط یکجا ہیں۔

ii- وہ مجموعے جن میں مختلف مکتوب نگاروں کے مختلف مکتوب الیہم کے نام خطوط ہیں۔

iii- ایسے مجموعے جن میں ایک مکتوب نگار کے ایک مکتوب الیہ کے نام خطوں کو جگہ ملی ہے۔

iv- وہ مجموعے جن میں مختلف مکتوب نگاروں کے ایک مکتوب الیہ کے نام خطوط جمع کیے گئے ہیں۔

قیامِ پاکستان کے بعد پہلی قسم کے خطوں کا شائع ہونے والا اولین مجموعہ ''مکتوباتِ نیاز'' ہے(۱)۔ اس مجموعے میں کسی مکتوب الیہ کا نام درج ہے نہ تاریخ تحریر۔ البتہ اس کے بعد اس نوع کے مجموعوں مکتوب الیہم کے اسما اور تاریخ لکھنے کا اہتمام ملتا ہے۔ پاکستان بننے کے بعد اردو میں اس قسم کے تحت آنے والے مجموعے کثرت سے شائع ہوئے ہیں۔

دوسری قسم کے مجموعوں میں پہلی کاوش ''مکاتیبِ جمیل'' ہے۔ جس میں صرف خواتین مکتوب نگاروں کے خطوط یکجا ہیں(۲)۔ اس کے بعد ۱۹۵۷ء میں رسالہ ''نقوش-لاہور'' نے مکاتیب نمبر میں مختلف مکتوب الیہم کے نام متعدد مکتوب نگاروں کے خطوط جمع کیے۔

تیسری قسم کے مجموعوں میں اولین کاوش ''زیرِ لب'' ہے، یہ مجموعہ ۱۹۵۴ء میں منصۂ شہود پر آیا۔ اس مجموعے میں صفیہ اختر کے تحریر کردہ تمام خطوط اپنے شوہر جاں نثار اختر کے نام ہیں۔ یہاں یہ بھی واضح رہے کہ قیامِ پاکستان کے بعد کسی بیوی کے اپنے شوہر کے نام خطوں کا بھی یہ اولین مجموعہ ہے۔ اس کے بعد ۱۹۵۸ء میں حرفِ آشنا منظرِ عام پر آیا۔ یہ خطوط انتہائی دلچسپ ہونے کے باوجود خواتین مکتوب نگاروں کو اس ڈگر پہ نہ چلا سکے۔

چوتھی قسم کے مجموعوں میں پہلا مجموعہ ''مکتوبات'' ہے(۳)۔ اس مجموعے میں شامل تمام خطوط ضیا احمد بدایونی کے نام ہیں۔

خطوں کی عکسی اشاعت کا آغاز ''خطوطِ عبدالحق بنام ڈاکٹر عبادت بریلوی'' کی طباعت سے ہوا(۴)۔ مولوی عبدالحق کے خطوں پر مشتمل اس مجموعے کو پڑھنا عام قارئین کے لئے آسان نہیں۔

قیامِ پاکستان کے بعد جاں نثار اختر اردو کے اولین مکتوب نگار ہیں، جن کے مجموعۂ خطوط ''خاموش آواز'' (۵) میں بیویوں کے نام خطوط ملتے ہیں۔ ان خطوں میں موجود دلکشی سے تو انکار ممکن نہیں لیکن یہ بات طے ہے کہ اردو میں اس روایت کو قبول کرنے والے صرف ''احمد شمیم'' ہیں جن کے خطوں کا مجموعہ ''ہوا نامہ بر ہے''(۶)۔ پاکستان بننے سے پہلے واجد علی شاہ ہی واحد مکتوب نگار نہیں جن کے بیویوں کے نام خطوط کتابی

صورت میں موجود ہیں۔ بلکہ ن۔م۔ راشد کے اپنی بیوی کے نام دلچسپ خطوط بھی منظر عام پر آچکے ہیں(۷)۔

پاکستان کے قیام کے بعد کے جن مکتوب نگاروں نے عزیز و اقارب کو اپنے خطوط ضائع کرنے کی سختی سے تاکید کی تھی۔ ان میں نمایاں ترین نام پروفیسر رشید احمد صدیقی کا ہے۔ یہ اردو ادب کی خوش قسمتی ہے کہ ان کے احباب نے خطوط محفوظ رکھے۔ جس کے نتیجے میں اتنا ذخیرہ جمع ہو گیا کہ قیام پاکستان کے بعد کے مشاہیر اردو ادب میں سب سے زیادہ خطوط لکھنے والے مکتوب نگار بن گئے۔ ''خطوطِ رشید احمد صدیقی'' کی آٹھ جلدوں میں ان کے مکاتیب کی مجموعی تعداد ۱۹۵۰ ہے(۸)۔ ان کے قریب ترین مولوی عبدالحق ہیں جن کے خطوں کی تعداد ۱۸۶۱ ہے لیکن واضح رہے کہ ان میں نصف سے زائد خطوط قیامِ پاکستان سے قبل لکھے گئے۔ رشید احمد صدیقی اور مولوی عبدالحق کے ساتھ صفیہ اختر، ابوالکلام آزاد، جگر مراد آبادی، ن۔م۔ راشد، جاں نثار اختر، محمد حسن عسکری اور احمد ندیم قاسمی ایسے مکتوب نگار ہیں جن کی خطوط نویسی کا آغاز پاکستان بننے سے قبل ہو چکا تھا۔

قیام پاکستان سے قبل کا اولین خط ۱۸۰۳ء میں لکھا گیا، جس کی مکتوب نگار فقیرہ بیگم اور مکتوب الیہ میرزا محمد ظہیر الدین علی بخت اظفری دہلوی ہیں، جو صحیفہ- لاہور (اپریل-جون ۱۹۸۴ء) میں چھپا۔ اس دور کا آخری خط محمد حسن عسکری نے ڈاکٹر آفتاب احمد کے نام لکھا جس کی تاریخ تحریر ۱۱ اگست ۱۹۴۷ء ہے۔ یہ خط ''محمد حسن عسکری۔ ایک مطالعہ، ذاتی خطوط کی روشنی میں'' کے صفحات میں موجود ہے(۹)۔ جبکہ پاکستان کے قیام کے بعد اولین خط جوش ملیح آبادی نے ابوالکلام آزاد کو لکھا، جو ۱۷ اگست ۱۹۴۷ء کو تحریر کیا گیا۔ یہ خط ''خطوطِ جوش ملیح آبادی'' میں شامل ہے(۱۰)۔

قیامِ پاکستان کے بعد کسی ایک مجموعۂ خطوط کی متعدد جلدوں میں مختلف لوگوں کے سب سے زیادہ خطوط شائع کرنے کا سہرا ''مشاہیر'' کے سر سجتا ہے(۱۱) اس میں مولانا مسیح الحق نے مختلف مکتوب نویسوں کے ۴۶۸۵ اردو خطوط یکجا کیے۔ ان جلدوں میں موجود عربی، فارسی، پشتو اور انگریزی زبانوں میں لکھے گئے خطوط ان کے علاوہ ہیں۔

محمد حسن عسکری اردو کے واحد مکتوب نگار ہیں جن کے خطوں میں، برصغیر پاک و ہند کی تقسیم سے قبل ہی ''پاکستان'' کا لفظ استعمال ہونے لگا تھا۔ اس سلسلے کا اولین خط ۱۳ مئی ۱۹۴۶ء کا ہے جو ''محمد حسن عسکری ایک مطالعہ، ذاتی خطوط کی روشنی میں'' میں شامل ہے(۱۲)، وہ اس کے بعد بھی متعدد خطوں میں پاکستان کے ممکنہ قیام پر خوش ہونے کے باوجود، ہندوستان کے مسلم اقلیت والے علاقوں کے مستقبل کی بابت فکر مند نظر آتے ہیں۔

''آدمی ملاقات'' (مکاتیب احمد ندیم قاسمی بنام محمد فاضل) (۱۳) کی اہمیت اس لیے ہے، کہ اس مجموعۂ خطوط میں احمد ندیم قاسمی کا ۱۹ اگست ۱۹۴۷ء کو لکھا گیا ایسا واحد خط شامل ہے، جس میں پاکستان بننے کی خوشی میں مکتوب الیہ کو مبارک باد دی گئی ہے۔

''خطوط ہمہ رنگ'' (۱۴) میں شامل اسی مکتوب نگاروں میں سے بیشتر کمیونسٹ افکار کے حامل ہیں۔ اردو میں اتنی کثیر تعداد میں کمیونسٹوں کے خطوط یکجا کرنے کی یہ پہلی کاوش ہے۔

''کار فرصت'' (۱۵) اس لحاظ سے منفرد مجموعۂ خطوط ہے، کہ اس میں شامل خطوں کا بنیادی موضوع، دہلی کی

مسلم پنجابی برادری کو منظم کرنے کی خواہش سے متعلق ہے۔ کسی بھی علاقائی برادری کو یکجا کرنے اور اس کے افراد کے مستقبل کو سنوارنے کی فکر سے مزین، خطوط کا یہ مجموعہ اپنی نوعیت کی اولین کوشش ہے۔

قیام پاکستان کے بعد مذہبی خطوط کا اولین مجموعہ "مکاتیب مظہری" ہے (۱۶)، اس مجموعے میں محمد مظہر اللہ دہلوی نے اپنے مریدوں کو ذہنی وروحانی تفکرات سے بچنے کے لیے مختلف اوراد و وظائف تجویز کیے ہیں۔ مذہبی شخصیات میں مولانا سید ابوالاعلیٰ مودودی کے شائع شدہ مجموعہ ہائے خطوط کی تعداد سب سے زیادہ یعنی آٹھ ہے (۱۷)۔

"میری تمام سرگزشت" اردو کے مکتوباتی ادب میں واحد ناقص مثال ہے، جس میں مکمل خطوط یکجا کرنے کے بجائے خطوں کے اقتباس پیش کیے گئے ہیں (۱۸)۔ اس روایت کا محدود پیمانے پر آغاز "مکاتیب جگر" سے ہوا۔ جس کے دوسرے حصے "صحائف اسعد" میں کچھ مختصر خطوں کو یکجا کیا گیا (۱۹)۔

"گنجینۂ مہر" اس لحاظ سے منفرد مجموعۂ خطوط ہے کہ اس میں شامل بیشتر خط غلام رسول مہر نے اس زمانے میں لکھے، جب محمد عالم مختار حق ان کے کتب خانے کی فہرست سازی کر رہے تھے۔ محمد عالم مختار حق صبح لائبریری آتے ہوئے ان کی میز پر ایک خط رکھ جاتے اور واپسی پر وہیں سے غلام رسول مہر کا جوابی خط اٹھا لیتے۔ اردو میں ایسے خطوں کا منظر عام پر آنا اپنی نوعیت کی اولین مثال ہے (۲۰)۔

"اہل قلم کے خطوط" اردو کا اولین مجموعۂ خطوط ہے، جس میں کسی ناشر نے اپنے نام آنے والے مشاہیر ادب کے خطوں کو جمع کیا ہے۔ مقبول اکیڈمی، لاہور کے مالک، ملک مقبول احمد نے یہ میں زیورِ طباعت سے آراستہ کیا۔ اس کے بیشتر خطوط اکیسویں صدی میں لکھے گئے ہیں (۲۱)۔

قیام پاکستان کے بعد غیر اصلی خطوط پر مشتمل اولین کاوش غلام احمد پرویز کی مرتبہ کتاب "سلیم کے نام خطوط" (پہلی جلد) ہے، جو ۱۹۵۳ء میں چھپی (۲۲)۔ اس مجموعے کی تینوں جلدوں میں خطوں کے انداز میں مذہبی مضامین پیش کیے گئے۔ واضح رہے کہ اردو میں کسی دوسری صنف کو خطوط کے رنگ میں ڈھالنے کے موجد قاضی عبدالغفار ہیں۔ جنھوں نے ۱۹۳۲ء میں اپنی افسانوی تحریریں "لیلیٰ کے خطوط" کے زیرِ عنوان ترتیب دی تھیں (۲۳)۔

قیام پاکستان کے بعد اردو مجموعہ ہائے خطوط کی اشاعت کا سلسلہ اگرچہ وقفے وقفے سے جاری رہا لیکن کتابی صورت میں خطوں کی اشاعت کا سنہری دور، بیسویں صدی عیسوی کے آخری عشرے سے شروع ہوتا ہے۔ جو پوری آب و تاب کے ساتھ اب تک جاری ہے۔ اس دور میں خطوں کو کتابی صورت میں چھاپنے کے مختلف محرکات میں بنیادی محرک وہ حالات ہیں جنھوں نے خطوط نویسی کی اہم ترین روایت کا گلا دبا دیا ہے۔ چنانچہ مرتبین اس روایت کے مٹتے دور میں مختلف مجموعہ ہائے خطوط شائع کروا کر جہاں خطوں کی اہمیت واضح کرتے ہیں، وہیں نئی نسل کو ان سے وابستہ رہنے کا غیر اعلانیہ پیغام بھی دیتے ہیں۔

یہ بات ڈھکی چھپی نہیں کہ روایتی خطوط نویسی کی زبوں حالی کی بنیادی وجہ پیغام رسانی کے جدید ترین ذرائع یعنی موبائل فون اور کمپیوٹر ہیں۔ جن کے ذریعے نہ صرف پیغام بہت جلد بھیجا جاتا ہے، بلکہ جواب بھی پلک جھپکنے میں

موصول ہو جاتا ہے۔ مواصلات کی تیزی سے بدلتی ہوئی یہ صورتِ حال یقیناً بہت جلد قاصد یا ڈاکیے کا کردار ذہنوں سے ایسے ہی نکال باہر کرے گی، جیسے کبوتروں کے ذریعے چٹھیاں بھیجنے کے حقائق، آج داستانوی قصے محسوس ہوتے ہیں۔

بلا شبہ انسان کسی بھی روایتی طریقے سے اسی وقت منہ موڑتا ہے، جب اس سے بہتر متبادل میسر آجاتا ہے۔ موجودہ دور میں موبائل فون اور کمپیوٹر سے SMS، E-mail، Facebook اور Whatsup وغیرہ کے ذریعے بھیجے جانے والے پیغامات مکتوب نگاری کا سستا ترین نعم البدل بن کر سامنے آئے ہیں۔ جن سے مستفیض نہ ہونا، اب جہالت کے زمرے میں آتا ہے۔ اندریں حالات گو، فی زمانہ خطوط نویسی کے قدیم طریقے سے چپکنا ممکن نہیں، لیکن جدید ذرائع مواصلات کا یہ بہت بڑا المیہ ہے کہ ان کے توسط سے بھیجے جانے والے ہیجان آمیز پیغامات، ادبی آمیزش سے عاری ہوتے ہیں۔ ان تمام تر حقائق کے باوجود یہ فکر انگیز سوال ذہنوں میں ضرور اٹھکیلیاں کرتا ہے کہ ماضی و حال میں عام لوگوں کے لکھے جانے والے کتنے خطوط منصۂ شہود پر آسکے؟ یہ سوال عام E-mail اور SMS کی حقیقت ہی فاش نہیں کرتا، بلکہ بالواسطہ یہ خوش آئند پیغام بھی دیتا ہے کہ مستقبل میں مشاہیر کے E-mail اور SMS کے ذریعے بھیجے جانے والے پیغامات کتابی صورت میں یکجا ہو سکتے ہیں اور اگر اس جانب توجہ دی گئی تو مکتوب نگاری کے بحران کی وجہ سے بڑی شخصیات کی نجی زندگیوں اور خیالات و افکار تک رسائی کے بڑے منبع میں رکاوٹ آنے کے خدشات پر بڑی حد تک قابو پایا جا سکے گا۔

حوالہ جات:

۱۔ نیاز فتح پوری۔ مکتوباتِ نیاز۔ لکھنو: نگار بک ایجنسی، (1948ء)

۲۔ ربیعہ سلطانہ۔ مرتب؛ مکاتیبِ جمیل۔ لاہور: مکتبۂ جدید، (1956ء)

۳۔ ضیا احمد بدایونی۔ مرتب؛ مکتوبات۔ دہلی: کتب خانہ انجمن ترقی اردو، (1967ء)

۴۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی۔ مرتب؛ خطوطِ عبدالحق بنام ڈاکٹر عبادت بریلوی۔ لاہور: ادارۂ ادب و تنقید، (1984ء)

۵۔ جاں نثار اختر؛ خاموش آواز۔ کراچی: فرینڈز پبلشر (س ن)

۶۔ منیرہ شمیم۔ مرتب؛ ہوا نامہ بر ہے۔ اسلام آباد: عکسی پبلشرز، (1995ء)

۷۔ نسرین راشد۔ مرتب؛ ن۔م۔راشد کے خطوط اپنی اہلیہ کے نام۔ اسلام آباد: اے آر پرنٹرز، (مارچ 2010ء)

۸۔ لطیف الزماں خاں۔ مرتب؛ خطوطِ رشید احمد صدیقی۔ جلد اول۔ کراچی: مجلس ادبیات مشرق۔ (س ن)
خطوطِ رشید احمد صدیقی۔ جلد دوم۔ کراچی: رائل بک کمپنی، (1993ء)

خطوطِ رشید احمد صدیقی۔جلد سوم۔کراچی:میکمرن آنجمنز،(1998ء)
مہر الٰہی ندیم علیگ،لطیف الزماں خاں۔مرتبین؛ خطوطِ رشید احمد صدیقی۔جلد چہارم۔ملتان. ملتان آرٹس فورم،(جون 2002ء)
خطوطِ رشید احمد صدیقی۔جلد پنجم۔ایضاً (31دسمبر 2002ء)
م۔ندیم شمسی(علیگ)،لطیف الزمان خان۔مرتبین؛ خطوطِ رشید احمد صدیقی۔جلد ششم۔ایضاً (دسمبر 2004ء)
مہر الٰہی ندیم علیگ،لطیف الزماں خاں۔مرتبین؛ خطوطِ رشید احمد صدیقی۔جلد ہفتم۔ایضاً (دسمبر 2006ء)
م۔ندیم شمسی(علیگ)،لطیف الزمان خان۔مرتبین؛ خطوطِ رشید احمد صدیقی۔جلد ہشتم۔کراچی، مکتبۂ دانیال،(اپریل 2010ء)

۹۔ ڈاکٹر آفتاب احمد۔مرتب؛ محمد حسن عسکری۔ایک مطالعہ،ذاتی خطوط کی روشنی میں۔لاہور:سنگ میل پبلی کیشنز،(1994ء)

۱۰۔ راغب مراد آبادی۔مرتب؛ خطوطِ جوش ملیح آبادی۔کراچی:ویلکم بک پورٹ،(1998ء)

۱۱۔ مولانا سمیع الحق۔مرتب؛ مشاہیر بنام شیخ الحدیث مولانا عبدالحق۔جلد اول۔نوشہرہ اکوڑہ خٹک: موتمر المصنفین دارالعلوم حقانیہ،(مئی 2011ء)

مشاہیر بنام شیخ الحدیث مولانا سمیع الحق۔جلد دوم۔ ایضاً (جون 2011ء)
۔جلد سوم۔ ایضاً (جون 2011ء)
۔جلد چہارم۔ ایضاً (جون 2011ء)
۔جلد پنجم۔ ایضاً (جون 2011ء)
۔جلد ششم۔ ایضاً (جنوری 2012ء)
۔جلد ہفتم۔ ایضاً (جنوری 2012ء)

۱۲۔ ڈاکٹر آفتاب احمد۔مرتب؛ محمد حسن عسکری۔ایک مطالعہ، ذاتی خطوط کی روشنی میں۔لاہور:سنگ میل پبلی کیشنز،(1994ء)

۱۳۔ خورشید ربانی۔مرتب؛ آدھی ملاقات(مکاتیب احمد ندیم قاسمی بنام محمد فاضل)۔اسلام آباد: پورب اکادی،(2007ء)

۱۴۔ محمد اسد اللہ۔مرتب؛ خطوطِ ہمہ رنگ۔دہلی: نگارشات،(2005ء)

۱۵۔ ریاض عمر۔مرتب؛ کارِ فرصت۔نئی دہلی: ایم۔آر پبلی کیشنز،(2012ء)

۱۶۔ محمد مسعود احمد۔مرتب؛ مکاتیبِ مظہری۔ مدینہ پبلشنگ کمپنی،(1969ء)

۱۷۔ 1۔اشرف بخاری۔مرتب؛ مکتوباتِ مودودی (1983ء)
2۔امین احسن۔سید۔مرتب؛ مکتوباتِ مودودی (1993ء)
3۔رفیع الدین ہاشمی، ڈاکٹر، سلیم منصور خالد، پروفیسر۔مرتبین؛ خطوطِ مودودی (اول ایڈیشن 1983ء، دوم ایڈیشن 1995ء)

4۔عاصم نعمانی۔مرتب۔مکاتیب سید ابو الاعلی مودودی، (اول ایڈیشن 1970ء، دوم ایڈیشن 1972ء)
5۔عبدالغنی عثمان۔مرتب؛مکتوباتِ مودودی بنام مولانا محمد چراغ (1984ء)
6۔محمد یونس۔مرتب؛یادوں کے خطوط (1983ء)
7۔نور ور جان، پروفیسر۔مرتب؛مکاتیبِ سید مودودی (2011ء)
Correspondence between Maulana Maudoodi & Maryam Jameelah-8

۱۸۔ مشرف عالم ذوقی۔مرتب؛ میری تمام سر گزشت۔دہلی: عرشیہ پبلی کیشنز،(2011ء)
۱۹۔ محمد یٰسین تسکین۔مرتب؛مکاتیبِ جگر۔دہلی: ملک اینڈ کو پبلشرز،(1962ء)
۲۰۔ محمد عالم مختار حق۔مرتب؛ گنجینۂ مہر۔جلد اول۔لاہور: مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، (اگست 2008ء)
جلد دوم۔لاہور: مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، (اگست 2008ء)
۲۱۔ مقبول احمد۔مرتب؛ اہلِ قلم کے خطوط۔لاہور: مقبول اکیڈمی، (2009ء)
۲۲۔ غلام احمد پرویز۔سلیم کے نام خطوط۔جلد اول۔لاہور: طلوعِ اسلام ٹرسٹ، (1953ء)
۔جلد دوم۔ ایضاً، (1959ء)
۔جلد سوم۔ ایضاً، (1960ء)
۲۳۔ قاضی عبدالغفار۔لیلیٰ کے خطوط۔لاہور: یو پبلشرز، (2001ء)

اردو غزل کے انگریزی تراجم

ڈاکٹر فیصل کمال حیدری

Abstract:

Unlike Urdu Nazm, Ghazal is tough to translate[*] in English due to its typical form and extraneousness in the poetic genres of the TL. That's why we see that translators have tried to transform the typical oriental genre into English in different ways. Translators like Khawaja Tariq Mahmood have spent all their energies to preserve the form of Ghazal thus have deviated from the semantic issues. Translators like Naveed Ilahi, D.J. Mathews and Muzaffar A.Ghaffar have tried to maintain both the poetic flavor and the meaning but their works are too little to be considered worthy. Works of K.C. Kanda and Sarwat Rehman are really appreciable in the context that they have preserved the poetic distinction of Urdu ghazal in the best possible way. On the other hand, translators like Shiv K. Kumar, Mahmood Jamal, Shauket Jameel, Yousaf Hussain Khan, Dr Riz Raheem ETC have sacrificed the form in the favor of meanings. Their efforts are only appreciable in the context that awing to their efforts, Urdu ghazal poets have got an access to the international readers. In the quantative nalysis after Ghalib, Faiz and Iqbal we see that only Naseem Akhtar and Saad Ullah Shah are the ones who are lucky enough that their more than 100 ghazals have been translated into English.

Thus it is the need of the time tonot only transform Urdu Ghazals into English in such a way that the typical form of the genre may be preserved in the TT. Furthermore instead of translating the emerging ghazal poets we must try to promote the poetry of those on priority bases on whom depends the real splendor of Urdu Ghzal poetry.

اردو شاعری کے انگریزی تراجم کے سلسلہ میں ہیئت مترجمین کے لیے ایک بڑا مسئلہ رہی ہے۔ نظم میں ہیئتی لچک کسی حد تک اس مسئلہ کا ازالہ کر دیتی ہے لیکن پابند نظم اور غزل کا ہیئتی انتقال بہت کم مترجمین میں موثر نظر آتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کلاسیکی عہد سے دورِ حاضر تک کی غزل، نظم کے مقابلے میں کہیں کم انگریزی زبان میں منتقل ہوئی۔ غزل کے حوالے سے ہمارے سامنے کے۔ سی۔ کانڈا، خواجہ طارق محمود، ثروت رحمٰن، مظفر اے غفار، ڈی جے میتھیوز اور نوید الٰہی جیسے قادر الکلام مترجمین کے نام آتے ہیں جنھوں نے غزل کی ہیئتی اہمیت کا ادراک کرتے ہوئے مترجمہ متون میں زیرِ بحث صنف شعر کی روح کو کافی حد تک برقرار رکھا۔ آخر الذکر تین مترجمین کی کاوشیں قابلِ ستائش ہوتے ہوئے بھی اطمینان بخش اس لیے نہیں کہی جاسکتیں کہ غزل کے تراجم کے میدان میں ان کا حصہ بہت کم ہے۔ تادمِ تحریر غزل کے میدان میں مظفر اے غفار نے شہزاد احمد کی صرف چھ (۶) غزلیں انگریزی میں ترجمہ کیں۔ ظاہر ہے اس قلیل مقدار سے فاضل مترجم کی فنی پختگی کا اندازہ نہیں کیا جا سکتا البتہ فاضل مترجم نے پانچ غزلوں میں قافیہ پیمائی برقرار رکھ کے اس امر کا ثبوت دیا ہے کہ غزل کا ہیئتی انتقال مشکل سہی، ناممکن نہیں۔

نوید الٰہی کے مترجمہ انتخاب "We the Poets" میں فیض احمد فیض، ساحر لدھیانوی اور پروین شاکر کی چار غزلوں کے تراجم ملتے ہیں۔ مظفر کی طرح نوید کی یہ قابلِ ستائش کاوش بھی با اعتبارِ کمیت اطمینان بخش نہیں ہے۔

غزل کے تراجم کے باب میں اہم ترین نام کے۔ سی۔ کانڈا، ثروت رحمٰن اور خواجہ طارق محمود کے ہیں۔ یوں تو اس سلسلہ میں کے۔ سی۔ کانڈا کی متعدد تصانیف کا حوالہ دیا جا سکتا ہے لیکن "Masterpieces of Urdu Ghazals" اور "Urdu Ghazal, An Anthology" اس حوالے سے خاصی اہمیت کی حامل ہیں۔ ان دونوں تصانیف میں فاضل مترجم نے سولھویں صدی سے بیسویں صدی تک کے اہم غزل گوؤں کا منتخب کلام عالمی زبان میں منتقل کیا ہے۔ یہ تصانیف اس امر کی غماز ہیں کہ دیگر مترجمین کے برعکس کانڈا نے اردو غزل کی جداگانہ حیثیت کا احساس کرتے ہوئے اسے بطورِ خاص ترجمہ کے لیے منتخب کیا ہے۔

ہیئتی انتقال کے حوالے سے بات کی جائے تو کانڈا نے عموماً قافیہ پیمائی کا اہتمام کر کے غزل کی ہیئت کو مترجمہ متن میں بھی برقرار رکھا ہے اور جن مقامات پر ایسا کرنا ممکن نہ تھا وہاں شعری اسلوب کی کارفرمائی سے آہنگ قائم رکھنے کی کوشش کی گئی ہے آخر الذکر طریق کار سے ہیئت تو منتقل نہیں ہوتی تاہم شعریت کا بھرم رہ جاتا ہے۔ وہ تراجم کانڈا کے فن کے اصل آئینہ دار ہیں جہاں غزل اپنے اصل قالب سمیت عالمی زبان میں پہنچی ہے۔

ہے جستجو کہ خوب سے ہے خوب تر کہاں
اب دیکھیے ٹھہرتی ہے جا کر نظر کہاں
یا رب! اس اختلاط کا انجام ہو بخیر
تھا اس کو ہم سے ربط مگر اس قدر کہاں

الطاف حسین حالی (۱)

Something better then the best, this is what I quest
Let's see my eager eyes, where finally rest
Would do God this intimacy a happy ending finds
He did love me before, but not with such a rest (۲)

غزل کے ہیئتی انتقال کے حوالے سے کانڈا کے علاوہ ثروت رحمٰن نے بھی مؤثر کوشش کی ہے۔ "Diwan-e-Ghalid" اور "100 Poems of Faiz" اس کی اہم مثالیں ہیں۔ کانڈا کی طرح ثروت رحمٰن بھی غزل کو اس اصل رنگ و آہنگ کے مطابق عالمی زبان میں منتقل کرنے کے قائل ہیں۔ البتہ کانڈا کی طرح وہ بھی قافیہ پیمائی کو مترجمہ متون میں حرفِ آخر تصور نہیں کرتیں۔ دونوں مترجمین کی کاوشیں اس امر کا ثبوت ہیں کہ ہیئتی انتقال غزل کا رنگ روپ برقرار رکھنے کے لیے ضروری ہے لیکن اس پر معنویت کو قربان نہیں کیا جا سکتا۔ ایسے مقامات جہاں قافیہ پیمائی ممکن نہیں تھی وہاں غزل کا آہنگ برقرار رکھنے کے لیے ثروت رحمٰن نے ردیف نبھانے کا طریق کار بھی استعمال کیا جسے ہیئتی انتقال کی ایک کمزور مگر قابلِ عمل کاوش کہا جا سکتا ہے۔

وہ بتوں نے ڈالے ہیں وسوسے کہ دلوں سے خوفِ خدا گیا
وہ پڑی ہیں روز قیامتیں کہ خیالِ روزِ جزا گیا
جو نفس تھا خارِ گلو بنا، جو اٹھے تو ہاتھ لہو ہوئے
وہ نشاطِ آہِ سحر گئی، وہ وقارِ دستِ دعا گیا
فیض احمد فیض (۳)

Idols have whispered such evil thoughts that the fear of God, from hearts, have fled
Each day bring such an apocalypse that thoughts of Judgment Day have fled
Our breath become a thorn in our throats, hands raised aloft were turned to be blood,
The relief in the sigh at dawn has gone, the respect for praying hands has fled (۴)

غزل کے ترجمے کے سلسلہ میں تیسرا اہم نام خواجہ طارق محمود کا ہے۔ فاضل مترجم اپنی مختلف تصانیف میں ابتک بہادر شاہ ظفر، اسد اللہ خاں غالب، جوش ملیح آبادی، علامہ اقبال، فیض احمد فیض، شکیل بدایونی اور قتیل شفائی سمیت مختلف شعرائے اردو کا کلام انگریزی میں ڈھال چکے ہیں۔ ترجمے کے عمل میں طارق اردو شعری مزاج کو سب سے زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہیئتی انتقال کے سلسلہ میں وہ دیگر مترجمین میں سب سے آگے ہیں۔ غزل اور قافیہ پیمائی سے فاضل مترجم کی محبت لائقِ صد تحسین ہے لیکن اس سلسلہ میں انکا انتہا پسندانہ رویہ معنویت کو

بری طرح متاثر کرتا ہے۔ نتیجتاً غزل کی ہیئت تو کامیاب سے عالمی زبان میں منتقل ہو جاتی ہے لیکن اس کی معنوی روح عالمی قارئین کے ذہنوں تک پہنچنے سے قاصر رہی ہے۔

نظر سے قید تعین اٹھائی جاتی ہے
تجلیِ رُخِ جاناں دکھائی جاتی ہے
جب اُن کو حوصلۂ دل پہ اختیار نہیں
تو پھر نظر سے نظر کیوں ملائی جاتی ہے؟

شکیل بدایونی (۵)

No ristraint on sight to roam around
Resplendence of beloved is shown to astound
When beloved has lost faith in the heart's courage
Why then come face to face to confound (۶)

ہیئتی انتقال سے قطع نظر معنوی ابلاغ کو ترجیح دینے والے مترجمین کی بات کی جائے تو یوسف حسین خان، شوکت جمیل، ڈاکٹر رز رحیم، شیو کے کمار، بیدار بخت اور داؤد کمال غزل کے تراجم کے باب میں نمایاں نام ہیں۔ یوسف، شوکت، رز رحیم اور شیو کمار کے تراجم غالب اور فیض تک محدود ہیں جبکہ داؤد کمال فیض، منیر نیازی، فراز اور احمد ندیم قاسمی کے حوالے سے اہمیت سے حامل ہیں۔ جدید اردو غزل کے تراجم میں بیدار بخت کا نام اس لئے نمایاں ہیکہ انہوں نے فیض اور ندیم کے علاوہ پروین شاکر، گوپال متل اور مجروح سلطان پوری جیسے غزل گووں کے کلام کو انگریزی زبان میں ڈھالا ہے۔ متذکرہ تمام مترجمین کی کاوشیں اس اعتبار سے قابلِ تعریف ہیں کہ انہوں نے اردو شاعری کی نا قابلِ فراموش صنف کو انگریزی میں منتقل کیا لیکن ہیئتی عدم انتقال اور شعریت کی عدم موجودگی نے فاضل مترجمین کے مترجمہ متون کو معنویت کا بے کیف مجموعہ بنا کر رکھ دیا ہے۔

غزل کے یہ مترجمہ متون عالمی قارئین تک اردو شعرا کے محبوب موضوعات تو پہنچاتے ہیں لیکن غزل کے رنگ و آہنگ کے انتقال کے بغیر زیر نظر صنف کے مزاج سے آگہی ان کے لیے ممکن نہیں۔ داؤد کمال کے تراجم نا صرف صنفِ غزل کے حسن و قباحت کو مجروح کرتے ہیں بلکہ ان سے منشائے شاعر کی تکمیل کی توقع بھی بے کار ہے۔ ایک شعر کے ترجمہ کے لیے تین، چار یا پانچ سطور کا مترجمہ متن منشائے شاعر سے زیادہ داؤد کمال کی ذاتی تخلیقیت کا مظہر بن جاتا ہے۔

چاندنی اس سے لپٹ جائے، ہوائیں چھیڑیں
کوئی رہ سکتا ہے دنیا میں اچھوتا کیسے
یاد کے قصر ہیں، امید کی قندیلیں ہیں
میں نے آباد کیے درد کے صحرا کیسے

احمد ندیم قاسمی (۷)

Moonlight
Coils around me
Fatal serpent that she is
And sharp winds lash my face
I have built
Palaces of memory
Towers of hope
In this never ending desert of pain(۸)

اس توضیحی، توسیعی اور تخلیقی ترجمہ کے متعلق خالد حسن نے درست کہا تھا کہ یہ ماخذ متن کا بعین متبادل نہیں ہے جس پر داؤد کمال کا یہ اصرار تھا کہ وہ شاعری کو یوں ترجمہ کرتے ہیں جیسے وہ اُن پر منکشف ہوتی ہے۔(۹) اگر کسی مترجم پر غزل کے اشعار منقولہ مثال کی طرح منکشف ہوں تو اُسے ایسی کاوش کو مترجمہ متن نہیں کہنا چاہیے، اس کے لیے "متاثرہ نظم یا ماخوذ نظم" کی اصطلاح زیادہ بہتر ہے۔

بیدار بخت نے غزل کے ترجمہ میں داؤد کمال کی طرح اجتہادی فکر سے کام نہیں لیا بلکہ زیرِ نظر صنف کے تغزل کو بالائے طاق رکھتے ہوئے سادہ اور عام فہم انداز میں ماخذ متن کو مترجمہ زبان میں منتقل کر دیا ہے۔ اس طریق کار سے ہیئت تو قربان ہو گئی ہے البتہ مفہوم کی ترجمانی ضرور ہو جاتی ہے۔

مرنے کا تیرے غم میں ارادہ بھی نہیں ہے
ہے عشق مگر اتنا زیادہ بھی نہیں ہے
کیوں دیکھتے رہتے ہیں ستاروں کی طرف ہم
جب ان سے ملاقات کا وعدہ بھی نہیں ہے

امجد اسلام امجد (۱۰)

I do not intend to die
In your grief
I do suffer from love
But not this much
Why do I keep looking
At the stars
When she had not even made
A promise to meet (۱۱)

غزل کے تراجم کے باب میں کمیتی اعتبار سے صورتحال ہیئتی اور کیفیتی حوالہ جات کے مقابلے میں کہیں زیادہ مخدوش ہے۔ اُن شعرا کا تذکرہ کیا جائے جن کی سو (۱۰۰) سے زیادہ غزلیات انگریزی زبان میں منتقل ہو چکی ہیں تو

فیض کے بعد نسیم اختر اور سعد اللہ شاہ جیسے شعرا کے نام سامنے آتے ہیں۔ پچاس سے زائد غزلیات کے عالمی زبان میں انتقال کا افتخار فراق گورکھپوری، شکیل بدایونی، قتیل شفائی، امجد اسلام امجد اور جمشید مسرور جیسے شعرا کو حاصل ہے۔ جدید اردو غزل کی آن ناصر کاظمی، عہد ساز شاعر احمد ندیم قاسمی، معتبر شاعرہ کشور ناہید، جدید لہجے کی آواز شہزاد احمد اور طلسمات زیست کے فسوں کے شاعر منیر نیازی کی غزلیات موثر طور پر انگریزی زبان میں منتقل ہو ہی نہیں پائیں۔ جبکہ مصطفیٰ زیدی، ساغر صدیقی، شکیب جلالی، جون ایلیا، محسن نقوی اور خورشید رضوی جیسے رجحان ساز شعرا کی غزل آج بھی عالمی ادب کے اُفق پر شاذ ہی نظر آتی ہے۔ ایسے میں اردو کی محبوب ترین صنفِ شعر عالمی قارئین تک کس حد تک پہنچ پائی ہے اس کا اندازہ لگانا مشکل نہیں۔

جدید انگریزی اصناف شعر میں ہیئت کی حیثیت ثانوی ہو چکی ہے۔ لیکن اردو شاعری میں غزل آج بھی ہیئتی اہمیت کی حامل ہے۔ چنانچہ غزل کے ترجمہ میں ہیئتی انتقال کو نظر انداز نہیں ہونا چاہیے۔ اس سلسلہ میں بتدریج ذیلی طریق ہائے کار بروئے کار لائے جاسکتے ہیں۔

الف: حتی المقدور قافیہ کی پابندی کی جائے بالخصوص فعلیہ ردیف کی صورت میں قافیہ پیائی کی جاسکتی ہے۔

ب: اسمیہ ردیف کی صورت میں مترجمہ متن میں ردیف کی پاسداری کی جاسکتی ہے۔

ج: اگر ایک قافیہ یا ردیف پوری غزل میں نبھانا ممکن نہ ہو تو تعداد کے لحاظ سے غزل کے اشعار کو دو مختلف قوافی یا ردیف میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔

د۔ اگر کسی خاص قوافی یا ردیف کو پوری غزل میں نبھانا متذکرہ صورت میں بھی ممکن نہ ہو تو ہر شعر کے لیے الگ قوافی تراشے جاسکتے ہیں۔

متذکرہ چاروں صورتوں میں قوافی کی پابندی کا سانچہ ذیلی ساخت کا ہوگا۔

(i) AA-BA-CA-DA

(ii) AA-BA-CA-DB-EB-FB

(iii) AA-BB-CC-DD-EE

نکتہ ''ب'' میں مجوزہ طریق کار محولہ بالا سانچوں کی ذیل میں نہیں آتا کیونکہ اس میں قافیہ کی پاسداری کی ہی نہیں جاتی۔

واضح رہے کہ بیان کردہ مجوزہ صورتوں میں محض او لالذکر ترجمہ کی مثالی اور معیاری صورت ہے۔ کیونکہ اسی صورت میں غزل کی ہیئت برقرار رہتی ہے۔ بیان کردہ دیگر صورتیں گو غزل کی ہیئت کی قطعی ترجمانی نہیں کرتیں تاہم اردو اور انگریزی زبانوں کے مختلف مزاج اور صنفی اختلاف کے تناظر میں کم از کم شعریت اور آہنگ کا حصول بھی غزل کے تقدس کا آئینہ دار ہوسکتا ہے۔ بہر حال محض معنوی انتقال سے غزل کے معیاری ترجمہ کی توقع کرنا حسنِ تغزل کو گہنانے کے مترادف ہے۔

چنانچہ ضرورت اس امر کی ہے کہ غزل کا ترجمہ کرتے وقت معنوی انتقال کے ساتھ ساتھ ہیئتی انتقال یا کم از کم

شعریت کے انتقال کو بھی ملحوظِ خاطر رکھا جائے اور صرف وہ مترجمین اس میدان میں قدم رکھیں جو اگر خود غزل گو نہیں تو کم از کم غزل کے ہیتی تقدس کے قائل ضرور ہوں۔ اسی صورت میں اردو غزل بوسیلہ انگریزی زبان عالمی قارئین تک اپنی معیاری شکل میں پہنچ پائے گی۔

ہیتی پاس داری کے علاوہ یہ نکتہ بھی مترجمین کو ذہن نشین رکھنا چاہیے کہ ترجمہ کے میدان میں مقدار نہیں معیار درکار ہوتا ہے۔ جدید ابھرتے ہوئے شعراء کی اہمیت سے انکار نہیں لیکن اردو غزل کو فی الحقیقت وسعت بخشنے والے شعراء کو نظر انداز کر کے ان کی شموں سے دیپ جلانے والوں کو عالمی دنیا میں متعارف کروا کر ہم اپنے اصل سفیروں کی حق طلفی کرتے ہیں۔ چنانچہ ان تمام شعراء کی تخلیقات کو ترجیحی بنیادوں پر انگریزی زبان میں منتقل کیا جانا چاہیے جو درحقیقت اردو غزل کی آن ہیں اور ان ہی سے اردو ادب کی شان ہے۔

حوالہ جات:

۱۔ الطاف حسین حالی، خواجہ، کلیاتِ نظم حالی (حصہ غزل)، ص ۶۷

۲ - Kanda, K.C., Urdu Ghazal: *An Anthology*, P. 179

۳۔ فیض احمد، فیض، "میرے دل میرے مسافر"، نسخہ ہائے وفا، ص ۶۲

۴ - Rehman, Sarvat, *100 Poems of Faiz*, P. 283

۵۔ شکیل بدایونی، کلیاتِ شکیل، ص ۷۸

۶ - Tariq Mahmood, Khwaja, *Selected Poems of ShakeelBadayouni*, P.13

۷۔ احمد ندیم قاسمی، ندیم کی غزلیں، ص ۲۱۹، ۲۲۰

۸ - Kamal, Daud, *Flower on a Grave*, P. 14

۹ - ibid P. ix

۱۰ - Bakht, Baidar, *Shifting Sands*, P. 211

۱۱ - ibid, P. 210

سہیل احمد خان کی شعری علامتیں

ڈاکٹر سمیرا مختار

Abstract:

Sohail Ahmed Khan is a prominent poet of Modern Urdu Literature. He is versatile and symbolic treatment of his poetry if we go through his poetry we find him a poet with a great symbolic vision. The article is a study of literary symbols of Sohail Ahmed Khan's poetry.

سہیل احمد خان کا شمار عہد جدید کے اہم نظم گو شعرا میں ہوتا ہے ان کے شعری مجموعے ''ایک موسم کے پرندے'' اور ''راہ کی نشانیاں'' کے نام سے شائع ہو چکے ہیں۔ سہیل احمد خان کا شعری سرمایہ قلیل ہونے کے باوجود اپنے منفرد اسلوب کی بنا پر اہمیت کا حامل ہے۔ ان کی نظموں میں فطرت کے استعارے اور علامتیں جا بجا ملتی ہیں ان کی نظموں میں ''پرندہ'' ایک مرکزی علامت ہے چناں چہ ان کے پہلے شعری مجموعے کا عنوان ہی ''ایک موسم کے پرندے ہے اس کے علاوہ ان کی شعری علامتوں میں 'تالاب' 'ہنس' 'سمندر' 'جہاز' 'گلاب' 'کبوتر' 'آندھی' 'ہوا' 'خاص' اہمیت کی حامل ہیں۔

سہیل احمد خان کے پہلے شعری مجموعے ''ایک موسم کے پرندے'' میں پرندہ، ایک کلیدی علامت ہے اس علامت سے کئی دوسرے علامتیں جڑی ہیں مثلاً 'تالاب' 'سمندر' 'درخت' وغیرہ یہ پرندے جو گزرے زمانے کے ساتھ آنے والے زمانوں کی نوید بھی دیتے ہیں۔ نظم ''سمندر کے پیچھے سمندر'' میں سمندر، پرندے، کی علامتیں گہری معنوبت کی حامل ہیں۔

سمندر کے پیچھے سمندر
ہواؤں کے پیچھے ہوائیں
مسافت کے پیچھے مسافت
فلک سے اُمڈتی ہوئی بارشوں کے پرے بارشیں ہیں
مناظر کے پیچھے مناظر

سمندر زمانوں کی سب دوریوں کا بسیرا
کنارے پہ دو پل کی اک روشنی سی
اور آگے اندھیرا
کناروں سے آگے
بھرتی ہوئی دوریوں کے پرے دوریاں
اور پانی کے آگے بھی پانی
سمندر کی ساری کہانی
وہی اک تسلسل کا دھارا
وہی جھاگ، آبی پرندے ہواؤں کے طوفاں
وہی دور کا ایک سفر ہے
کہیں آنے والے زمانوں کے نادیدہ منظر
کہیں پر کھلے پانیوں کی مسافت میں قزاق صدیوں کا ڈر ہے۔
وہی آگے بڑھنے کا اک شوق جو ہمسفر ہے (۱)

یہاں سمندر، زندگی کی علامت ہے۔ پانی رواں دواں ہے جیسے زندگی کا سفر جاری و ساری ہے۔ وقت زندگی کے دھارے کو بہائے لیے جاتا ہے۔ کنارے پہ دو پل کی روشنی، زندگی کا مختصر عرصہ ہے۔ سمندر کی ساری کہانی مسلسل روانی ہے زندگی بھی مسلسل رواں دواں ہے۔ ''قزاق صدیاں'' وقت کی جبریت کی علامت ہے۔ سمندر کی جھاگ زندگی میں اٹھتے طوفان کی رمز کے طور پر ابھری ہے اور''پرندے'' ان لوگوں کی علامت ہیں جو زندگی کے سفر میں مسلسل جدوجہد کرتے ہیں۔ ''ہواؤں کے طوفاں'' زندگی کے نشیب و فراز ہیں۔ پرکھلے پانیوں کی مسافت، ایک مسلسل تسلسل ہے جو زندگی کو بہائے لیے جاتا ہے وہ مزید لکھتے ہیں۔

لرزتے ہوئے بادبانوں سے بھی پھیلے ہوئے بادباں ہیں
جہازوں کے پیچھے جہازوں کی لمبی قطاریں
ادھر ڈولتی کشتیوں سے پرے دور صدیوں کے ابھرے ہوئے فاصلوں تک
بھٹکتی ہوئی کشتیاں ہیں
سمندر میں یادوں کی صدیوں کا مسکن
وہی نیلگوں جگمگاہٹ کی اڑتی چکا چوند میں ایک پل کو جھلکتا ہوا اس کا پیکر
وہی اس کی دھن میں بھٹکنے کی صدیاں
وہی لہراتے مستول اور اٹھے لنگر
سمندر کے پیچھے سمندر (۲)

’سمندر کے پیچھے سمندر‘ گویا زندگی کے مسلسل چکر کی علامت ہے۔’لرزتے ہوئے بادبانوں سے آگے بھی پھیلے ہوئے بادباں انسانی زندگی کا تقاضا ہے جو آگے بڑھنے کے شوق میں جبر و کرب کی ہر منزل سے گزرتا چلا جاتا ہے۔سمندر اجتماعی زندگی کی علامت ہے جس کی مسافت ہر حال میں جاری رہتی ہے’’لہراتے مستول، اور اٹھتے لنگر، انسانی جوسم کی علامتیں ہیں جو کہیں ختم نہیں ہوتیں۔ زندگی کے بے کنار سمندر میں مستول لہراتے رہیں گے اور لنگر اٹھتے رہیں گے۔نظم ’’ایک لمحے کا سمندر‘‘ میں بھی ’’پرندے‘‘ اور ’’سمندر‘‘ کی علامت کو کمال مہارت سے برتا گیا ہے۔کمال یہ کہ ان کی نظمیں کہیں بھی ابہام کا شکار نہیں ہوتیں لیکن علامتی تہہ داری میں اپنی مثال آپ ہیں انداز دیکھیے:

پرندے کے جولہروں سے پرو دھور ہے تھے ابھی اُڑ گئے ہیں۔
بپھرتی ہوئی تیز روجس جو بڑھتی چلی آ رہی تھیں۔ کنارے سے ٹکرا گئی ہیں۔
گزرتے ہوئے بادلوں کے سبھی قافلے جو رواں تھے ٹھہر سے گئے ہیں۔
ادھر سامنے ایک کشتی جو ساکن تھی اب چل پڑی ہے
کوئی گزرا موسم چمکتی ہوئی دھوپ بن کر مرے دل کے ساحل پہ اترا ہوا ہے
ابھی اک پرندے کا پر ان ہواؤں میں اڑتا کنارے پہ آ کر گرا ہے
ابھی ایک لمحے میں سب کچھ ہوا ہے (۳)

’سمندر‘ وقت کی علامت ہے۔جس میں ہر انسان اپنے پر دھو کے رخصت ہو جاتا ہے یعنی وقت کے سمندر میں چند لمحے گزار کر رخصت ہو جاتے ہیں۔ پرندے کا ’پر‘ دراصل نشانی ہے اس پرندے کے وقت کے سمندر سے پرواز کرنے کی یہ نشانی فنا کا اشارہ ہے جو بتا رہا ہے کہ انسان آتے رہیں گے جاتے رہیں گے کچھ نشانیاں بھی رہ جائیں گی مگر یہ لمحہ جس میں یہ سب کچھ ہوا ہے اب کہاں ہے کھو گیا ہے وقت کبھی ٹھہرتا نہیں ہے نظم کے آخری حصے میں اس حقیقت کو بھرپور انداز سے پیش کیا گیا ہے، لکھتے ہیں۔

یہ سارے مناظر ابھی ایک لمحے کے روشن افق پر میں ایک ساتھ اُبھرے
مگر اب وہ لمحہ کہاں ہے؟
ہر اک سمت بکھرے مناظر کی حیرانیاں ہیں
ہر اک سمت نیلا سمندر رواں ہے (۴)

نیلا سمندر وقت کے مسلسل بہاؤ کی گہری رمز کے طور پر آتا ہے جس میں وقت کے کئی لمحے ٹوٹ کر بکھرتے جاتے ہیں وہ ’’پر‘‘ جو کسی لمحے میں ٹوٹ کر سمندر کے کنارے پر گرا تھا اس بات کا گواہ ہے کہ وقت کو کوئی روک نہیں سکتا لوگ آتے رہیں گے جاتے رہیں گے اور وقت کا یہ چکر یونہی چلتا رہے گا۔نظم ’’سمندری گھونگھے کی آوازیں‘‘ میں سمندری گھونگھے کی آواز مرکزی علامت ہے۔شاعر سمندر کے کنارے تنہا بیٹھا ہے جہاں وہ زندگی کے داخل اور خارج کا مشاہدہ کرتا ہے۔’’سمندر‘‘ جو وسعتوں کی علامت ہے شاعر اپنے لاشعور سے ماضی کے سمندر تلے دیکھتا ہے

جہاں کئی قومیں مٹ گئی ہیں، جہاز، تہذیبوں کے لئے علامت ہے شاعر ہر جہاز کی تنہا صدا کو اپنے دل میں سنتا ہے۔ انداز یہ ہو جاتا ہے۔

سمندر کے باہر
جہاں ریگ ساحل پہ بکھری ہوئی سبز موجیں
لرزتی ہوئی شام کی دھوپ کو چھو رہی ہیں
وہیں ایک طرف میں بھی بیٹھا ہوں تنہا
ازل کی صدائیں مرے کان میں گونجتی ہیں
پرانے زمانے کے در کھل رہے ہیں
مجھے ان ہواؤں کی آواز آنے لگی ہے جو پھیلے سمندر کے اس پار سے آرہی ہیں
مرے دل سمندر کے ساتھی
ذرا ان صداؤں کو سن جو زمانوں کے طوفاں کی ہیں صدائیں
شکستہ جہازوں کے ڈوبے خزانوں کی تنہا صدائیں
ذرا ان صداؤں کو سن جو سمندر کی گہرائی سے آرہی ہیں
صدائیں جو رگ رگ کے کانوں میں یوں پھیلتی ہیں جیسے کہیں
کشتیوں کے لرزتے ہوئے بادباں کھل رہے ہوں
مرے دل
یہ ساری صدائیں تو دامن میں بھر لے کہ کوئی تجھے جب
تری آرزوؤں کے ساحل پہ پھیلی ہوئی ریت پڑ سے اٹھائے
تو اُس کو مری روح کے ہر سمندر کی آواز آئے
اور اُس کے بھی کانوں میں خاموشیاں گونج اٹھیں (۵)

سمندر کی علامت کی توضیح کے سلسلے میں ان کی دوسری نظموں "ایک سمندر کے پرندے" "کہاں ہے سمندر"، "مستول اور ستارا"، "تمیں پرندے" وغیرہ کو بعد بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ علاوہ ازیں ان کی منظومات میں 'ہوا' اور "آندھی" کی علامت بھی کثرت سے استعمال ہوئی ہے۔ مثلاً "نظم" قسم کھجوروں کے جھنڈ کی " میں "ہوا" کی علامت ملاحظہ ہو۔

قسم کھجوروں کے جھنڈ کی
جب ہواؤں میں ناچتی ہوں اس کی بلند شاخیں
ہر ایک منظر اسیر قید مقام بھی ہے
مگر اسی میں چھپی ہوئی بے کرانیاں ہیں

طویل رستے کٹھن مسافت
مسافروں کے لیے مگر راستوں میں کتنی نشانیاں ہیں (۶)

'ہوا' جو کھجوروں کے جھنڈ پر ناچتی ہے گزری کئی کہانیوں کی یاد دلاتی ہیں اس کے بہاؤ میں طویل رستوں کی کٹھن مسافتیں بھی چھپی ہیں اور تباہی و بربادی کی داستانیں بھی 'ہوا' جو چیزوں کو نیست و نابود کرنے کی صلاحیت بھی رکھتی ہے اس علامت کے اس جبر و قہر پر مبنی رنگ کو نظم ''ہوائیں'' میں ملاحظہ کریں جہاں 'ہوا' سرتاپا تباہی و بربادی کی علامت ہے۔ سہل احمد خاں نے تلمیح کے حوالے سے تباہی و بربادی کے اس قصّے کی طرف بھی اشارہ کیا ہے جس کا ذکر قرآن کریم میں عاد و ثمود کے حوالے سے آیا ہے عاد و ثمود کی قومیں ایک طوفانی ہوا کے ذریعے نیست و نابود ہو گئیں۔ ہواؤں کا یہ تسلسل نظم کے آخر تک جاری رہتا ہے۔ تلمیح کے اتصال سے جنم لینے والی اس علامت کا اندازِ ملاحظہ ہو۔

ہوائیں اس کی نشانیوں کو اڑا کے نزدیک لا رہی ہیں
فلک کی حیران وسعتوں سے نظر سے اوجھل مسافتوں سے
اُداس نیلے سمندروں سے ابھر رہی ہیں۔
سفر کی ساری صعوبتوں کی، اجاڑ سنسان راستوں کی گئے زمانوں کی بستیوں کی
قدیم قریوں کی داستانیں سنا رہی ہیں۔
عجب آبادیاں تھیں وہ بھی جنھیں ہواؤں کی یورشوں نے اجاڑ ویران کر دیا ہے۔
عجیب قصبے، ہوائیں جن پر عذاب بن کر بکھر گئی ہیں۔
ہوا کے طوفان میں ہوائیں، اجاڑ قصبے، فلک کی وسعت، گئے مسافر
ہوائیں سب کو نظر سے اوجھل بھی کر رہی ہیں نظر کے آگے بھی لا رہی ہیں
ہوا کے البم میں ہجرتوں کی طویل صدیاں
بگڑ کے بنتے، اُجڑ کے بستے ہوئے زمانے، نئی بشارت
ہوائیں اس مہک کا پرچم اُڑا رہی ہیں
مرے دریچے کے پار پت جھڑ کی سلطنت ہے۔
ہوائیں پتے گرا رہی ہیں!! (۷)

ان کے مطابق ہوائیں ہلاکت خیزی اور زرخیزی کا تصور رکھتی ہیں ہوا کے دامن میں دونوں رُتیں ہیں بے رحم ہوائیں جو ہلاکت خیزی کی علامت یں اور نرم و لطیف ہوائیں جو زرخیزی کا باعث ہیں۔ قدیم قصبوں کو ہوا کا قاتل روپ اجاڑ چکا ہے۔ جب کہ یہی ہوا بارش کی بوندوں سے لدی ہوتی ہے تو کھیتوں اور باغوں کی افزائش کا باعث بن جاتی ہے۔ ہوا کا یہی روپ آندھی میں ڈھلتا ہے تو تباہی لے آتا ہے۔ نظم ''آندھیاں'' میں ''آندھی'' وقت کے تسلسل کی علامت ہے یہ آندھیاں انسان کو ایک موہوم زمانے کی فضا میں لے جاتی ہیں۔

آندھیاں مردہ قصبوں کی مٹی اڑاتی ہوئی
آندھیاں رفتگاں کی صداؤں کو نزدیک لاتی ہوئی
موسموں کی بھی شدتوں کی امیں ہر تغیر، تبدل کا اڑتا نشاں
ایک راستے کی مٹی کسی دوسرے رستے پر بچھاتی ہوئی
سرد قبروں سے اُڑتی ہوئی خاک سب زندہ لوگوں کے چہرے پہ ملتی ہوئی
ہر مسافت کی حد پہ کھڑی آندھیاں
ہر سفر کی حدوں سے بڑی آندھیاں
ان کے طوفان میں شہر، قریے، مکاں زندگی کا جنوں
ان کی لہروں میں ٹوٹی چھتیں سرخ شیشوں کی کرچیں مکانوں کے بجھتے ہوئے در
خرابوں سے اٹھتی ہوئی صدا، خاک میں خاک ہوتی ہوئی صدیوں کی اونچی کڑک
کس کو معلوم ہے آندھیوں کے تلاطم میں بہتی ہوئی خاک
کن راستوں، کن مکانوں، مکینوں، درختوں، ہواؤں کی آواز ہے
کس کو معلوم ہے خاک سے اب جو پیکر بنیں ان میں کن علاقوں کی مٹی ملے۔
خاک کو اضطراب مسلسل میں رکھتی ہوئی آندھیاں
زندگی کے ہر ایک قہر کی زندگی آندھیاں (۸)

''خاک'' انسانی وجود کا استعارہ ہے اور ''آندھیاں'' وقت کی مسلسل گروش جس میں انسان ہر لمحہ گرفتار رہتا ہے۔

سہیل احمد کی علامتوں میں فطرت کا اظہار بہت نمایاں ہے۔ یہ علامتیں کہیں ''سمندر''، ''تالاب'' تو کہیں ''گلابوں'' میں مہکتی ہوئی ملتی ہیں جن کی خوشبو سے ان نظموں کی فضا بھی مہکتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ ان کی شعری علامتوں میں تہذیب و فطرت کی رنگارنگی ہے۔ نظم ''گلاب کا پھول'' میں ''گلاب کا پھول'' ایک خوبصورت علامت ہے جو زندگی کی نشاط بن کر جھلک رہا ہے۔ زندگی کی مسلسل جدوجہد میں گلاب کا پھول امیدوار جائیت کی علامت ہے نظم ملاحظہ کریں۔

گلاب کا پھول، موسموں کے سمندر میں کھلا ہوا بادبان ہے پھڑ پھڑا رہا ہے
گلاب کا پھول، جلتے لمحوں، تپش کی لہروں میں گم زمانوں میں سائباں کی طرح کھڑا ہے
گلاب کا پھول سبز خوابوں کی سرزمیں میں چراغ بن کر چمک رہا ہے
کبھی دریچوں بھرے مکانوں سے زندگی کا نشاط بن کر چھلک رہا ہے
کبھی صعوبت بھرے سفر کی حدوں پہ منزل بنا ہوا ہے
کبھی منازل پہ ٹھہرے لوگوں کو اک سفر کا عجیب رستہ دکھا رہا ہے

پرانے شہروں کے بام اور پراگی ہوئی گھاس کے سمندر سے جھانکتا ہے
زمین مُردہ پہ زندگی کے نمو کا پرچم بنا ہوا لہلہا رہا ہے
گئے زمانے کی ہر صدا، آنے والے موسم کا ہر ترانہ گلاب کی سرخ دھڑکنوں میں لرز رہا ہے
گلاب کا پھول، کن زمانوں کی سرحد سے نجانے کیسے
مری تمنا کے سرو رستوں پہ جھک گیا ہے (۹)

نظم "سفید گلاب" میں بھی گلاب اسی طرز کی ایک علامت ہے۔ نظم "مستول اور ستارا" میں ستارا عدم تحفظ کی علامت ہے۔ شاعر شام کے ڈھلتے ہوئے اپنی گزری ہوئی زندگی کے آنے والے موسموں کو سوچتا ہے تو اسے خیال آتا ہے کہ اکیلے بیٹھنے سے بہتر ہے کہ کسی دوست ساتھی کو دیکھوں اس کی سوچ کے ساتھ اس کی نظر سامنے پھیلے سمندر میں کھڑے گم سم جہازوں کی طرف اٹھتی ہیں تو جو منظر اسے نظر آتا ہے وہ کچھ یوں ہے:

اس جھٹپٹے میں شام کا تارا کسی مستول کے اوپر چمکتا
اس طرح مستول سے پیوست تھا۔ جیسے اسی کا کوئی حصہ ہو
بہت میں بھی سمندر میں پھرا ہوں
بارہا طوفان میں لمبے سفر میں شام کے تارے کو دیکھا ہے
مگر اس وقت اس مستول سے چمٹا ہوا اور وہ اس طرح تھا
جیسے بچہ گھر سے پہلی مرتبہ نکلے (۱۰)

بچے کا پہلی بار گھر سے نکلنا ایک خوبصورت امیج ہے بچہ کو جس نے دنیا کو پہلی بار دیکھا ہے دنیا کا شور ہنگامہ اس کے نازک وجود کو سہما دیتا ہے اور وہ ساتھ چلنے والے سے چمٹ کر چلتا ہے۔ زمانے کے راستے ڈر اور خوف کو اجاگر کرتے ہیں۔ شاعر کے داخل کا اکیلا پن اس منظر میں کشش رکھتا ہے۔ ساحل کے کنارے شام اداسی اور تنہائی کا شدید احساس کسی ساتھی کی تلاش اور پھر اچانک مستول سے چمٹے ہوئے تارے کو دیکھ کر جو احساسات شاعر کے دل میں ابھرتے ہیں وہ اور داخل میں رونما ہونے والے احساس عدم تحفظ کو اجاگر کرتے ہیں۔

نظم، "پرندوں کی بولی" میں پرندے مختلف کرداروں کے حوالے سے انسانوں کی علامت ہیں اور "تالاب" انسانی زندگی کی علامت ہے جس میں مختلف معاشرتی اور اقتصادی طبقے، مفکر تخلیق کار سیاست دان، آمر، اور بے نام خلق خدا بستی ہے۔ یہ سب پرندوں کی طرح اپنی اپنی بولی بولتے ہیں۔ دنیا کے یہ سارے پرندے جانے کون کون سے زمانوں کے پھیلے ہوئے فاصلوں سے ابھرتے ہیں اور تالاب کے پاس آ کر اترتے ہیں اور بولتے ہیں شاعر ان سب پرندوں کی بولیوں کو سنتا اور اپنے اندر اتارتا ہے۔ ہر صدا دور سے آنے والی صدا ہے اس لئے کہ اس میں کئی نسلوں کا تجربہ شامل ہے جو شاعر کے لاشعور میں موجود ہے۔

نجانے کہاں سے زمانوں کے پھیلے ہوئے فاصلوں سے
ابھرتے ہیں، تالاب کے پاس آ کر اترتے ہیں اور بولتے ہیں

وہاں میں نے ان سب پرندوں کو اونچے درختوں پہ تالاب کے پانیوں پہ کناروں پہ ہر سمت دیکھا
وہ اڑتے ہوئے ہنس، چڑیاں، وہ جھنکارتے مور، آتے زمانوں کے قاصد کبوتر
اور ایسے پرندوں بھی جو اپنے ناموں کو بس آپ ہی جانتے ہیں
وہ نادر صدائیں کہ جیسے وہ صدیوں کے اسرار کھولتی ہوں
وہ چہکار جیسے وہ ان دیکھی دنیاؤں سے آ رہی ہے
پرندوں کی بولی کے اسرار سیکھتے دن کٹا، رات گزری
خزاں کے مسافر اُڑے، پھر بہاریں، خزائیں پلٹ کر کئی بار آئیں
بہت دن ہوئے ہیں میں نے جب ان پرندوں کو دیکھا
اور اب اُن پرندوں کی غیبی صداؤں کے اسرار کو چار سُو دیکھتا ہوں
مجھے علم ہے ہر صدا، دور سے آنے والی صدا ہے۔
ہر اک شے میں کوئی اشارت نہاں ہے (۱۱)

دن رات کبھی تلخ اور کبھی شیریں حالات سے شاعر بخوبی واقف ہے ہر حقیقت اپنا ادراک چاہتی ہے وہ اس حقیقت سے واقف ہے کہ زندگی کی دوڑ میں عروج و زوال ہیں کیا معنی رکھتے ہیں؟ وہ زندگی کے پست و بلند سے واقف ہے۔ حمید نسیم اس حوالے سے اپنے مضمون "نئی علامتوں اور نئے لہجے والا شاعر سہیل احمد خان، میں لکھتے ہیں:

"شاعر انسانی زندگی کے پست و بلند سے عیش و ملال سے فتح مندی کے لمحوں اور زبوں حالی کی تیرہ راتوں سے پوری طرح آگاہ ہو چکا ہے اور اس پر وہ دائمی صداقت آشکار ہو چکی ہے جو زندگی کی کارگاہ سے اس سارے تماشے سے دور ہٹ کر دل و جاں کی تہذیب مظہر اور تقدیس کے مراحل طے کر کے ہی جانی جا سکتی ہے۔

مجھے علم ہے ہر صدا دور سے آنے والی صدا ہے
ہر اک شے میں کوئی اشارت نہاں ہے

یہ اشارت ایک سمت اختیار کرنے کے سارے ممکنات اور نتائج کو دل کی آنکھ کے سامنے لا رکھتی ہے کہ ہر صدا دور سے آنے والی صدا اس لئے ہے کہ ہزاروں نسلوں کے تجربوں کا ماحصل ہے جو شاعر کے لاشعور میں موجود ہے اور کبھی کبھی اس لاشعور میں موجود ماحصل سے اتنا علم شعور کی سطح پر ابھرآتا ہے کہ زندگی کے سارے پست و بلند ساری ضدیں جو اس کی سطح پر سراسر حقیقت ہیں۔ مگر ان میں سے ہر حقیقت یہ بھی کہہ رہی ہے کہ مجھے روح کی سطح عرفان سے دیکھو تو میں محض ایک مطلق قوت کی قدرت کی ایک جھلک ہوں اصل حقیقت وہ مطلق قوت ہے جو اس کی ہر حقیقت کل کے جمال کی ایک پل بھر کی نمود ہے۔ کل کی جو ایک ناقابل تقسیم وحدت ہے۔ اس میں نہ راج ہنس ہیں۔ نہ چڑیاں نہ تالاب نہ زمہریر نہ معتدل موسم وہاں

صرف مطلق ہے۔ Eternity ہے جسے نہ کوئی دیکھ سکتا ہے نہ جانا سکتا ہے۔" (۱۲)

سہیل احمد کی نظم میں "پرندے" عام پرندے نہیں ہیں بل کہ اکثر مقامات پر یہ مہاجر پرندے ہیں جو نادیدہ بستیوں کی طرف اُڑتے جاتے ہیں۔ نظم "پرندے" میں ان "مہاجر پرندوں" کے زمانی اور مکانی ماحول کو بیان کیا ہے۔ یہ پرندے" انسان کی زندگی کی علامت ہیں جو مسلسل سفر میں ہے پرندوں کا گروہ جو فلک در فلک ملکوں ملکوں اڑتے ہیں۔ شام ہو یا سحر ان کا سفر جاری رہتا ہے۔ انسان بھی مسافر ہے جو کسی ایک منزل پر نہیں ٹھہرتا بل کہ یہ دنیا اس کے لیے سرائے خانہ ہے جہاں کچھ پل کے قیام کے بعد اسے اگلی منزلوں کی طرف کوچ کر جانا ہے۔

زمانوں کی سرحد پہ صدیوں سے اڑتے پرندے
فلک در فلک جستجو، دھوپ، نیلاہٹیں، جلتے موسم
کہیں دور کی بستیوں، خُنک کیوں، ساحلوں اور ملکوں کے لمبے سفر سے تھکے
یہ مہاجر پرندے
گزرتے مناظر کا ہر قافلہ ان کی آنکھوں کے رستے سے ہو کر گیا
گزری صدیوں کا ہر واقعہ، دھول یا نقش بن کر پروں پر جما
موسموں کا ہر اک نقش ان کی اڑانوں کی ٹھنڈی ہوا سے جلا پھر بجھا
شام کا وقت ہو یا سحر اک مسلسل سفر
رزق کی جستجو ہو یا بے مقصدیت کا پھیلا خلا
بارشوں، آندھیوں، اور ہوا میں نئے موسموں کی خبر لے کے آتے ہوئے
آنکھ کی سرحد سے پرے کوئی نادیدہ بستی دکھاتے ہوئے
بستیوں، ساحلوں، جنگلوں کے فلک پر اڑے جارہے ہیں
ہزاروں، پراسرار قصبوں سے لاکھوں کی تعداد میں غول در غول اٹھتے ہوئے
اس زمانے کے کنارے کنارے یہ زائر پرندے اُڑے جا رہے ہیں (۱۳)

"پرندے" کی علامت "نفس نامہ"، "راج ہنس"، "پت جھڑ کے مہاجر"، "ایک پرندے کی موت" میں بھی دیکھی جاسکتی ہے۔ نظم "پت جھڑ کے مہاجر" میں پرندے فنا کی علامت ہیں جو زندگی میں موت وحیات کے تسلسل کی حقیقت کو واضح کرتے ہیں۔ "ایک موسم کے دوستوں کے لئے نظم" ایک اہم علامتی نظم ہے۔ "کونجیں"، "تالاب"، "شجر"، بظاہر فطرت کے مظاہر ہیں مگر بہت گہری علامتی معنویت کے حامل ہیں۔ "کونجیں" ہمدرد و غمگسار ساتھی کی علامت ہیں جن سے شاعر ہر بات کہتا ہے ہر سال وہ مہمان بن کر آتی ہیں اور شاعر کو ہجرت کے رستوں کے داستاں سناتی ہیں دور دیس کے پانیوں کی باتیں نئے پانیوں اور نئے علاقوں کی باتیں بتاتی ہیں:

وہ کونجیں جو ہر سال آتی ہیں اس مرتبہ ان کے آنے کی کوئی خبر ہی
نہیں ہے

وہ ہر سال آتی ہیں مہمان بن کر
وہ تالاب کے پاس کرتی ہیں آ کر بسیرا
وہ ہر سال ملتی ہیں مجھ سے
میں ہر بار کرتا ہوں کونجوں سے باتیں
وہ مجھ کو سناتی ہیں ہجرت کے رستوں بہت دور کے سرد شہروں
نئے پانیوں اور نرالے علاقوں کی سب داستانیں
میں ہر بار ان کو بتاتا ہوں اس سال کیا کچھ ہوا ہے
میں اس بار بھی ان سے باتیں کروں گا (۱۴)

'نئے پانی' نئے کلچر اور نئی تہذیب کی علامت ہیں۔'نرالے علاقے' نئے ثقافتی مراکز کی علامت ہیں۔ شاعر ان کونجوں کو جو دیس ویس سے آنے والے مسافروں کی علامت ہیں۔ ہر بات کہتا ہے ان کی باتیں سنتا ہے مگر اس سال کونجیں نہیں آئیں اور شاعر کے پاس کرنے کے لئے بہت سی باتیں ہیں۔ آگے چل کر لکھتے ہیں۔

میں ان کو بتاؤں گا تالاب کے پاس بوڑھا شجر جو زمانوں سے چڑیوں کا مسکن تھا
اب گر چکا ہے
وہ لڑکی جو اپنی اداسی میں تالاب کے پاس پہروں بھٹکتی تھی اب دوسرے
شہر کو جا چکی ہے۔
جہاں صاف میدان تھا اب وہاں کچھ نئے گھر بنے ہیں (۱۵)

'بوڑھا شجر' جواب گر چکا ہے دراصل صنعتی معاشرے کے جبر کی علامت ہے شہروں کی توسیع کے لئے درختوں کو کاٹنا معمول کا حصہ بن چکا ہے شاعر اپنا دکھ کونجوں کے ساتھ بانٹنا چاہتا ہے۔'بوڑھے شجر' کا گرنا ایک اہم خبر ہے جو وہ انہیں سنانا چاہتا ہے۔ وہ لڑکی تغیر کی علامت ہے لوگ جو گاؤں چھوڑ کر شہروں میں منتقل ہو رہے ہیں اس کا رنج ابھر کر سامنے آتا ہے۔ صاف میدان کی جگہ پختہ گھروں نے لے لی ہے اعلیٰ روایت کی جگہ، مادی ترقی اور خوش حالی نے لے لی ہے۔ ان کی نظموں میں فرد کی داخلی کش مکش کا اظہار ہے جو انہیں مادی سہاروں کی ناپائیداری کا احساس دلا کر روحانی سرچشموں کی بازآفرینی کی طرف متوجہ کرتی ہے۔ نظم ''شہر میں صبح'' میں ''کبوتر'' کی علامت ان کے عہد کا نوحہ ہے۔ کبوتر امن کی علامت ہے جو ناپید ہے۔ ہر طرف بکھرا خون اس عہد کا المیہ ہے:

مدت کے بعد صبح کو دیکھا ہے آسماں
نیلے افق پہ خون کے چھینٹے ہیں جابجا
بستی کے آسماں پہ کبوتر کہیں نہیں (۱۶)

نظم 'جاپان میں مہاجر پرندوں سے ملاقات' میں شاعر پرندوں میں ازلی مسافرت کو اپنے حالات پر منطبق کرتا ہے جو خود بھی رزق کی تلاش میں مہاجر ہوا ہے۔ یہ مہاجرت دراصل معاشی تنگ و دو کے نتیجے میں ہر شخص کا

مقدر بن چکی ہے۔ یہ "پرندے" سفر کی علامت ہیں جو انسان اور پرندوں کو یکساں درپیش ہے۔

"ارے" یہاں بھی"
میں جھیل کے پانیوں میں سورج کی ترچھی کرنوں کو دیکھتا تھا
تبھی اچانک اس آئینے میں تمہاری پرچھائیں تھرتھرائی
جو مڑ دیکھا تو تم اُدھر جھیل کے کنارے اُتر رہے تھے
مرے لبوں پہ تھی مسکراہٹ
کہ جیسے پردیس میں اچانک کسی شناسا کو دیکھ کر کوئی مسکرائے
ہلائے بازو
تمہیں بلایا
تم اپنی ازلی مسافرت میں اُسی طرح گم
"ارے، کوئی بات چیت بھی ہو"
میں اک ادارے کے ساتھ اپنے معاہدے کے چمکتے کاغذ پہ
دستخط کر کے اس جگہ ہوں
مجھے خوشی ہے کہ اپنی ہستی کے عہد نامے کی پاس داری کو تم یہاں ہو (۱۷)

"ہجرت" سہیل احمد کی نظموں میں ایک اہم علامت ہے جو کبھی مہاجر پرندوں کی صورت میں نظر آتی ہے تو کبھی انسانوں کے روپ میں جو وطن میں رہ کر بھی وطن کی تلاش میں ہے۔ یہ ہجرت اس کرب کو اجاگر کرتی ہے جو اپنے ہی وطن میں اجنبیت کے احساس کو ابھارتی ہے نظم "سفر در وطن" میں لفظ ہجرت، علامتی حوالے سے اسی کرب کا عکاس ہے۔

سدا مہاجر
اپنا گھر گٹھری میں باندھا
گٹھری رکھی سر پر
گٹھری کھولی اور لگایا خیمہ
پھر سے چلیں ہجرت کی ہوائیں
ہم نے اٹھایا خیمہ
عمر کٹی الجھن ہیں
اپنے وطن کو کھوج رہے تھے
ہم اپنے ہی وطن میں (۱۸)

ہجرت نئے شہروں اور ملکوں کی طرف سفر کرنا بھی ہے یہ سفر پرندے بھی کرتے ہیں اور انسان بھی دوسری

تہذیبوں اور ثقافتوں نئی منزلوں کی طرف سفر بھی ہجرت ہے۔ مگر اپنے ہی وطن میں وطن کی کھوج انتہائی دکھ کا اظہار کرتی ہے یہ وہ ہجرت ہے جو اجنبیت کا شدید احساس پیدا کرتی ہے جس سے اس عہد کا ہر شخص دوچار ہے۔

آئینے کی علامت بھی "راہ کی نشانیاں" میں جابجا استعمال ہوئی ہے اس سلسلے میں "سب آئینے گم ہو گئے"، آئینے"، آئینہ" وغیرہ کو دیکھا جا سکتا ہے آئینہ شفافیت کی علامت ہے جسے گرد دھندلا دیتی ہے۔ نظم "سب آئینے گم ہو گئے" میں آئینہ بے حسی کی گرد سے دھندلا جاتا ہے۔ "آئینہ" میں "آئینہ بے حسی کی علامت ہے جس کے سامنے عکس بنتے مٹتے رہتے ہیں مگر وہ اپنی حیرتوں میں گم رہتا ہے۔

آئینہ کچھ نہیں بولتا
حیرتوں کے جہاں میں
عجب گم ہوا۔۔۔
عکس بنتے رہیں
عکس مٹتے رہیں
اپنے رازوں کے نشے میں مدہوش سا
سطح پُر آب سی
زندگی خواب سی
جس کی حیرت سے باہر نکل نہ سکا (۱۹)

ان کے ہاں 'مسافر' کی علامت بھی استعمال ہوئی ہے کبھی رزق کی تلاش میں سفر درپیش ہے تو کہیں بہتر علاقوں میں سکونت سفر کا باعث ہے۔ گھروں سے نکلنے والے مسافر واپسی کی کوشش میں زندگی بسر کر دیتے ہیں مگر جو مسافرت قسمت میں لکھ دی گئی ہے۔ شاید کبھی ختم نہ ہو نظم واپسی کا گیت میں 'سفر' اور 'مسافر' کے علامتی رنگ دیکھیے۔

خزاں کی اک شام، جب ہواؤں کی سیٹیوں میں گھلا ہوا کرب پورے
قصبے میں گونجتا ہو۔
زمیں پہ پتوں کے ڈھیر، گزرے دنوں کے انبار لگ رہے ہوں
فضاؤں میں شام نے عجب سرخیاں بکھیری ہوں چاروں جانب
خزاں کی ایسی ہی شام ہمارے لیے سفر کا رستہ
ہمارے قصبے کی رہگزر سے ملے گا (۲۰)

سفر مسلسل
نجانے ہم دائروں کی گردش ہیں
یا کسی سیدھ کا ادھورا سا مرحلہ ہیں

یہی خبر ہے
بس اک سفر ہے
ہمارے گھروں کی یادیں
دنوں سے برسوں میں
اور صدیوں میں
پھیلتی ہیں (۲۱)

سہیل احمد خان کی شعری علامتیں گہری معنویت کی حامل ہیں۔ پہلے شعری مجموعے میں ''پرندے''، ''تالاب''، ''ستارہ''، ''ہوائیں''، ''شجر''، ''آندھیاں، ہنس''، ''گلاب، سمندر وغیرہ کی علامتوں کا بھرپور استعمال نظر آتا ہے جب کہ دوسرے مجموعے ''راہ کی نشانیاں'' میں عصری حسیت کا احساس فرد کی داخلی کش مکش کا غمز ہے۔ اس مجموعے کی علامتوں میں 'پرندے'، 'ہجرت'، 'کبوتر'، 'آئینہ'، 'مسافر'، 'سفر'، 'تالاب' وغیرھا کی خوبصورت علامتیں موجود ہیں۔ ان علامتوں میں داخلی تنہائی اور احساس کم مائیگی نمایاں ہے۔ ان کی آواز ایک دائمی گونج کی حامل ہے جو اندر اترتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ انہوں نے مبہم علامتیں استعمال نہیں کیں بل کہ اپنے منفرد انداز سے علامتیں تشکیل دی ہیں۔ اور گویا روایت سے الگ اپنی راہ نکالی ہے۔ یوں ان کی علامتیں انفرادی نوعیت کی ہیں اور ان کے ہم عصروں سے یکسر منفرد اور وسعت کی حامل قرار دی جا سکتی ہیں۔

حوالے وحواشی:

۱۔ سہیل احمد خان، ڈاکٹر: ایک موسم کے پرندے، لاہور: دستاویز مطبوعات، ۱۹۹۳ء، ص: ۳۲،۳۱
۲۔ ایضاً ، ص: ۳۲
۳۔ // ، ص: ۳۳
۴۔ // ، ص: ۳۴
۵۔ // ،، ص: ۳۶،۳۵
۶۔ // ، ص: ۱۲
۷۔ // ، ص: ۱۴،۱۳
۸۔ // ، ص: ۱۷،۱۶
۹۔ // ، ص. ۱۹،۱۸
۱۰۔ // ، ص: ۲۵
۱۱۔ // ، ص: ۴۲

۱۲۔ حمید نسیم، کچھ اور اہم شاعر، کراچی، فضلی سنز، س۔ن، ص: ۱۳۷
۱۳۔ سہیل احمد خان. ایک موسم کے پرندے، ص: ۴۳،۴۴
۱۴۔ ایضاً ، ص: ۵۱،۵۲
۱۵۔ ایضاً ، ص: ۵۲
۱۶۔ سہیل احمد خاں، راہ کی نشانیاں، لاہور: قوسین، ۲۰۰۱ء، ص: ۵۱
۱۷۔ ایضاً ، ص: ۷۳
۱۸۔ // ، ص: ۵۸
۱۹۔ // ، ص: ۵۳
۲۰۔ // ، ص: ۸۰
۲۱۔ // ، ص: ۸۲

جگن ناتھ آزاد بطور اقبال شناس

یاسمین کوثر

Abstract:

Professor Jagan Nath Azad was a renowned Urdu literature personality from India. He was known as a poet, writer and "Iqbal Shanas".He was a multidimensional personality and was internationally recognized authority on lqbal. He had memorized all poetic work of Iqbal and was known as a "Hafiz-e kalam-e lqbal". He devoted all his life to promote lqbaliat in the world. After partition he faced many difficulties in this work because lqbal was believed as a Muslim poet and thinker of Pakistan and Hindu extremist threatened him and forced him to stop this work. Azad was a true lover of Iqbal and continued his work till his death. He cultivated the relation and good will between India and Pakistan. In Iqbaliat Azad wrote many books, critical essays, and delivered many lectures in educational institutes and international conferences. He was awarded many awards and prizes not only in subcontinent but all across the globe Now he is not in this world but his work will always remain a source of guidance for the students and researchers of Iqbaliat and Urdu literature.

علامہ اقبال ایسے عظیم شاعر تھے جنھوں نے اپنے معاصر شعرا اور ادبا کو متاثر کیا۔ ان میں ایک بڑا اہم نام جگن ناتھ آزاد کا ہے، جو کسی تعارف کا محتاج نہیں۔ وہ بین الاقوامی سطح کے ممتاز ادیب و شاعر اور ماہر اقبالیات تھے۔ یہ بات بہت کم لوگوں کو معلوم ہے کہ پاکستان کے پہلے قومی ترانے کے خالق جگن ناتھ آزاد تھے۔ ۱۴ اور ۱۵ راگست ۱۹۴۷ء کی درمیانی رات کو ریڈیو پاکستان سے جو قومی ترانہ نشر ہوا۔ وہ جگن ناتھ آزاد کا تخلیق کردہ تھا۔ (۱) انھوں نے اردو ادب اور خاص طور پر اقبالیات کے شعبے میں گراں قدر خدمات سرانجام دیں۔ دراصل آزاد نے

جس ماحول میں پرورش پائی تھی اس میں اقبال کا نام کوئی اجنبی نہ تھا۔ آزاد کے والد تلوک چند محروم کا شمار اقبال کے عقیدت مندوں میں ہوتا تھا۔ اس لحاظ سے گویا آزاد کو اقبال شناسی والد سے وراثت میں ملی تھی۔

آزاد بچپن ہی سے والد محترم کے ساتھ مختلف ادبی محفلوں میں جایا کرتے تھے۔ چنانچہ ان دنوں تقریباً ہر محفل میں اقبال کا چرچا تو عام تھا۔ آزاد کے ذہنی ارتقا میں اس طرح کے ماحول نے ایک اہم عنصر کے طور پر کام کیا۔ رفتہ رفتہ اقبال کے ساتھ آزاد کا تعلق خاطر بڑھتا چلا گیا۔ آزاد کہتے ہیں کہ ابتدا میں مجھے اقبال کی شاعری خصوصاً اُس کے فنی پہلو نے زیادہ متاثر کیا۔ اس وقت میں تیسری چوتھی جماعت کا طالب علم تھا۔ نانا کیول رام اکثر اقبال کا یہ شعر گنگنایا کرتے تھے۔

اڑالی قمریوں نے، طوطیوں نے، عندلیبوں نے
چمن والوں نے مل کر لوٹ لی طرزِ فغاں میری (۳)

بقول آزاد:

''یہ شعر سنتے ہی مجھ پر ایک عجیب وغریب کیفیت طاری ہوجایا کرتی تھی۔ میں اس کا سبب تو بیان نہیں کرسکتا کیوں کہ اس عمر میں اس شعر کے مفہوم سے قطعاً نا آشنا تھا لیکن یہ شعر مجھ پر سحر طاری کردیتا تھا۔ یہ اقبال یا کلامِ اقبال کے ساتھ میرا پہلا تعارف تھا۔'' (۳)

جگن ناتھ آزاد علامہ کی طویل اور مختصر نظمیں اتنی دفعہ شوق سے پڑھتے تھے کہ وہ انھیں ازبر ہوجاتی تھیں۔ ان کے والد نے انھیں ''بانگِ درا'' پڑھنے کو دی تو انھوں نے اسے شوق سے اتنی بار پڑھا کہ ساری کتاب زبانی یاد ہو گئی۔ (۴) بقول آزاد:

''یہاں سے کلامِ اقبال کے ساتھ صحیح معنوں میں میری دلچسپی کا آغاز ہوا۔ جہاں تک اقبال کی فکر یا دوسرے لفظوں میں فلسفیانہ نظریات کا تعلق ہے۔ ان پر غور وخوض میں نے بعد میں شروع کیا۔'' (۵)

آزاد کی اقبال سے یہ محبت رفتہ رفتہ بڑھتی چلی گئی۔ ایک دفعہ آزاد لاہور جانے لگے تو والد نے تاکید کی کہ بیٹا اقبال سے ضرور ملنا، لیکن آزاد کہتے ہیں کہ میں نے خود کئی دفعہ ارادہ کیا کہ علامہ سے جا کر ملوں لیکن دل میں حوصلہ ہی پیدا نہ ہوسکا۔ دراصل میرے دل میں جو اقبال کی تصویر تھی اور جو ہیبت تھا۔ اس کی وجہ سے میں ہمیشہ کشمکش میں رہا کہ اتنے بڑے شاعر کے سامنے جب بھی جاؤں گا تو کیسے بات کروں گا؟۔۔۔ یہ نظمیں لکھنے والا کوئی عام انسان ہماری آپ کی طرح تو نہیں ہوسکتا۔۔۔ میں اس کے سامنے کیا بات کروں گا؟ تو میں نہ ملنے کو ہی ترجیح دیتا رہا۔ (۶) آزاد اگر اقبال سے ملنے جاتے تو ان کی حیثیت ایک اجنبی کی سی نہ ہوتی کیونکہ آزاد کے والد تلوک چند محروم سے اقبال کے اچھے تعلقات تھے۔ اقبال کا گھر کھلا دربار تھا۔ جو چاہتا تھا بآسانی علامہ تک رسائی حاصل کر کے ان کا نیاز حاصل کر لیتا لیکن آزاد میں اتنے بڑے شاعر کی خدمت میں حاضر ہونے کا حوصلہ ہی نہ تھا۔ آزاد نے ایک ملاقات میں اس سلسلے میں جگر مراد آبادی کا ایک شعر پڑھا تھا۔

اس شاہد لفظ و معنی سے ملنے کی تمنا سب کو ہے
ہم اس کے نہ ملنے پر ہیں فدا لیکن یہ مذاق عام نہیں (۷)

آزاد ایک انٹرویو میں فرماتے ہیں کہ ایک دفعہ مولانا تاجور نجیب آبادی نے اقبال سے دورانِ گفتگو کہا کہ علامہ آپ کو اپنا سارا کلام یاد نہ ہوگا لیکن لاہور میں ایک لڑکا ہے جسے آپ کا سارا کلام ''اسرار'' سے لے کر ''ارمغان'' تک نوکِ زبان ہے۔ علامہ نے پوچھا کون ہے؟ تاجور صاحب نے کہا کہ محروم صاحب کا بیٹا ہے علامہ نے فرمایا لاؤ اسے یہاں۔ آزاد جب اپنے استاد تاجور صاحب کی خدمت میں حاضر ہوئے تو انھوں نے یہ واقعہ سنایا اور کہا کہ دنیا بھر سے بڑے بڑے دانشور اقبال سے ملنے ان کے گھر آتے ہیں۔ تمھارے لیے انھوں نے خود فرمایا ہے کہ اسے یہاں لاؤ اور تم ہو کہ روپوش ہوتے پھرتے ہو۔ اقبال کا کلام جتنا تمھیں یاد ہے اتنا شاید ہی کسی اور کو یاد ہو اور حیرت ہے کہ تم نے اقبال کو نہیں دیکھا۔ اگر ان کی خدمت میں حاضر نہیں ہو گے تو زندگی بھر پچھتاؤ گے۔ پرسوں شام کو آؤ ان کے وہاں چلیں گے۔ وہ علیل ہیں تھوڑی دیر بیٹھ کر اٹھ آئیں گے۔ میں نے وعدہ کیا کہ ضرور آؤں گا لیکن اس روز میں مولانا کے وہاں نہیں پہنچا کیونکہ ہماری منزلِ مقصود علامہ اقبال کے در دولت تک رسائی تھی۔ (۸)

عینِ وصال میں مجھے حوصلہ ءِ نظر نہ تھا
گرچہ بہانہ جو رہی میری نگاہِ بے ادب (۹)

مجھے کیا معلوم تھا کہ میری یہ حسرت ہمیشہ کے لیے دل میں رہ جائے گی اور میں زندگی بھر اس بات پر پچھتاتا رہوں گا کہ دریا کے کنارے پر بھی میں پیاسا ہی رہا۔ دن گزرتے گئے اور آخر ایک دن علامہ اس جہانِ فانی سے رخصت ہو گئے۔ (۱۰) آزاد کو اس المیے کا بڑا دکھ ہوا۔ جس کا اظہار انھوں نے اپنے مرثیے ''ماتمِ اقبال'' میں کیا ہے۔ جگن ناتھ آزاد کو وہ دن بھی اچھی طرح یاد تھا۔ جب علامہ نے ہمیشہ ہمیشہ کے لیے اس دارِ فانی کو الوداع کہا۔ جگن ناتھ آزاد کے والد تلوک چند محروم ایک سکول میں ہیڈ ماسٹر تھے۔ انھوں نے جیسے ہی علامہ اقبال کے انتقال کی خبر ریڈیو پر سنی، فوراً ہی اپنا سکول بند کرنے کا حکم دیا اور افسردہ حالت میں سر جھکائے گھر میں داخل ہوئے۔ جگن ناتھ آزاد سے کہا کہ وہ فوراً کاغذ پنسل لے آئے۔ اس موقعے پر تلوک چند محروم نے ایک طویل تعزیتی نظم کہی۔ اس میں اقبال کو زبردست خراجِ عقیدت پیش کیا گیا۔ (۱۱)

ایک قدرتی محبت تھی جو بن دیکھے اقبال کے فن کے ذریعے آزاد کے دل میں پیدا ہو گئی تھی۔ یہ جذبہ عشق پروان چڑھتا رہا۔ علامہ کا یہ سچا عاشق ایک غیر مسلم تھا۔ بقول ابنِ کول:

> ''اقبالیات پر ابھی تک ایسے قد آور ماہرین نہیں ابھرے ہیں۔ آزاد صاحب کے کام کو مدِ نظر رکھتے ہوئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ بڑی حد تک انھوں نے اس خلا کو پر کیا ہے۔ آزاد صاحب کے استاد شمس العلما مولانا تاجور نجیب آبادی تقسیم ہند تک ان کا تعارف حافظِ کلامِ اقبال کہتے ہوئے دیا کرتے تھے۔'' (۱۲)

آزاد نے اقبال پر مختلف حوالوں سے کام کیا ہے۔

۱۔ اقبالیات پر تصانیف
۲۔ اقبالیات پر تنقیدی مقالات، لیکچرز اور مضامین
۳۔ فروغ اقبالیات کے لیے اقدامات

آزاد نے اقبالیات کے شعبے میں جن کتب کا اضافہ کیا ہے وہ مندرجہ ذیل ہیں۔

(الف)۔ تحقیق وتنقید:

۱۔ اقبال اور اس کا عہد
۲۔ اقبال اور مغربی مفکرین
۳۔ اقبال اور کشمیر
۴۔ Iqbal: Mind and Art
۵۔ Iqbal: His Poetry and Philosophy
۶۔ ہندوستان میں اقبالیات پر توسیعی لیکچرز

(ب) اقبال کی سوانح:

۷۔ اقبال، زندگی، شخصیت اور شاعری
۸۔ محمد اقبال۔ایک ادبی سوانح حیات
۹۔ روداد اقبال (اقبال کی مفصل سوانح حیات جو زیر طبع تھی اور موت کی وجہ سے نامکمل رہ گئی)

(ج) متفرقات:

۱۰۔ اقبال کی کہانی
۱۱۔ بچوں کا اقبال
۱۲۔ مرقع اقبال
۱۳۔ فکر اقبال کے بعض اہم پہلو

آزاد نے اقبالیات میں تحقیق وتنقید کے حوالے سے مذکورہ بالا تین اردو اور دو انگریزی میں بہت اہم کتابیں تصنیف کیں۔ جو اردو ادب میں خاص مقام رکھتی ہیں۔ علاوہ ازیں ان کے بہت سے غیر مدون تنقیدی مقالات ہیں، جو مختلف رسائل میں شائع ہو چکے ہیں لیکن کسی مجموعے میں شامل نہیں ہیں۔

''اقبال اور اس کا عہد'' دراصل آزاد کے تین توسیعی لیکچروں کا مجموعہ ہے، جو انھوں نے جموں وکشمیر یونیورسٹی کی دعوت پر دیے۔ یہ کتابی شکل میں ۱۹۶۰ء میں الہ آباد سے پہلی بار شائع ہوئے۔ اسکے علاوہ اس کے پاکستانی ایڈیشن بھی شائع ہو چکے ہیں۔ ان تینوں لیکچروں کے عنوان یہ ہیں: ''شعر اقبال کا ہندوستانی پس منظر''، ''اقبال کے کلام کا صوفیانہ لب ولہجہ'' اور'' اقبال اور اس کا عہد''۔ یہ لیکچر اپنے موضوع کے حوالے سے بڑے

مفید، جامع اور معیاری ہیں ۔ آزاد والہانہ حد تک اقبال کے مداح ہیں لیکن ان مضامین میں ان کی شیفتگی نے کسی جگہ غیر منطقی شیفتگی کی صورت اختیار نہیں کی اور یہی سب سے بڑی خصوصیت اس کتاب کی ہے۔ (۱۳) ڈاکٹر منظر اعظمی اس کتاب کی تعریف میں اس طرح رقم طراز ہیں:

''یہ تین خطبات ہیں جن کی وقعت اور نوعیت ان کے عنوانات ہی سے ظاہر ہے۔ اس کتاب نے شاعر آزاد کو ایک اہل نظر ماہر اقبال کی حیثیت سے پیش کرنے کا آغاز کیا۔ اہل علم ادیبوں اور محققوں نے چونک کر آنکھیں کھولیں اور اس کی ان تاثرات کے ساتھ پذیرائی کی۔'' (۱۴)

ان لیکچروں کا انداز بیان بڑا صاف، رواں اور پر تاثیر ہے۔ مولانا عبدالماجد دریا بادی لکھتے ہیں:

''جگن ناتھ آزاد شاعر ہی اچھے نہیں، بلکہ نثر کے بھی اچھے اور سلجھے ہوئے لکھنے والوں میں ہیں۔ ان کے یہ تین لیکچر شعر، ادب، نقد و نظر اور اسلامیات کے طلبا کے پڑھنے کے قابل ہیں۔ سلیس، شگفتہ انداز میں باتیں خوب سچے کی کہہ گئے ہیں۔'' (۱۵)

آزاد کی دوسری اہم تنقیدی کتاب ''اقبال اور مغربی مفکرین'' ہے، جو پہلی بار دسمبر ۱۹۷۵ء میں دہلی سے شائع ہوئی۔ اس کے کئی ایڈیشن پاکستان سے بھی شائع ہوئے۔ اسے ادبی حلقوں میں خاصی پذیرائی ملی۔ اس کتاب میں مصنف نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ ناقدین اقبال میں سے ایک گروہ ایسا ہے، جس کا نظریہ ہے کہ اقبالؒ مغربی فلسفے کے سخت مخالف تھے، جب کہ دوسرے گروہ کا اس کے برعکس یہ کہنا ہے کہ علامہ کا سارا فلسفہ مغربی مفکرین کے مرہون منت ہے۔ آزاد کے خیال میں اعلیٰ شاعری اس کے برعکس کسی فلسفیانہ نظریے کی تقلید یا مکمل تردید نہیں ہوتی۔ اس لیے وہ دونوں گروہوں سے متفق نہیں ہیں۔

آزاد نے اس کتاب کا آغاز یونانی فلسفہ اور اقبال سے کیا۔ پھر جدید مغربی مفکرین میں بیکن، لاک، کانٹ فختے، شوپن ہائر، کارل مارکس، نیٹشے، برگساں، دانتے، ملٹن، گوئٹے اور آئن سٹائن سے اقبالؒ نے جو استفادہ کیا۔ اسے بیان کیا گیا ہے۔ مجموعی طور پر یہ ایک فکر انگیز کتاب ہے۔ اس موضوع پر اردو میں بہت کم لکھا گیا ہے۔ اکثر ناقدین ادب، نے اسے اقبالیات میں ایک بہترین اضافہ قرار دیا ہے۔ بقول ڈاکٹر وحید قریشی:

''نثر میں اقبال اور مغربی مفکرین میری رائے میں سب سے اچھی کتاب ہے۔'' (۱۶)

ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی نے بھی اس کی تعریف ان الفاظ میں کی ہے:

''اقبال اور مغربی مفکرین اپنے موضوع پر ایک عالمانہ مطالعہ ہے --- یہ کتاب اقبالیاتی ادب میں ایک وقیع مقام رکھتی ہے۔ پروفیسر جگن ناتھ آزاد کی اس کتاب سے اقبالیات کے طالب علم برسوں تک استفادہ کرتے رہیں گے۔'' (۱۷)

''اقبال اور کشمیر'' آزاد کی ایک اور مفید تحقیقی کتاب ہے۔ آغاز میں مصنف نے اپنی ان مشکلات کا ذکر کیا ہے، جو اس کتاب کو تحریر کرنے میں انھیں در پیش آئیں۔ آزاد کے خیال میں اقبالؒ کو کشمیر سے ایک روحانی تعلق بھی

تھا۔ان کے اجداد کا تعلق بھی کشمیر سے تھا۔مصنف اپنی اس تحریری کاوش سے مطمئن نہیں، کیونکہ انھیں مناسب وقت اور اطمینان میسر نہ تھا۔ پھر بھی ان کے خیال میں یہ کتاب اقبال کے قارئین کے لیے ''خام مال'' کی حیثیت ضرور رکھتی ہے۔(۱۸)

اقبال اور کشمیر کا بہت گہرا تعلق تھا۔جس کا ثبوت اس وقت ملا، جب آزاد نے اکتوبر ۱۹۷۳ء کشمیر میں اقبال نمائش کا انعقاد کرایا۔اس میں شیخ محمد عبداللہ مہمان خصوصی تھے۔ان کی تقریر کے حوالے سے آزاد نے بتایا کہ اقبال دوستوں سے وعدہ کر کے گئے تھے کہ وہ پھر کشمیر آئیں گے، مگر قدرت کو یہ منظور نہ تھا۔اس لیے وہ حقیقی طور پر تو نہیں البتہ اس نمائش میں تصویروں کی شکل میں کشمیر آگئے ہیں اور انھوں نے اپنا وعدہ پورا کر دیا ہے۔ یہاں آزاد نے غالب کا یہ مصرع لکھا، جو بہت ہی حسب حال ہے۔

ع کاغذی ہے پیرہن ہر پیکر تصویر کا

آزاد نے ''اقبال اور کشمیر'' کے موضوع پر اردو میں سب سے پہلی کتاب لکھی، جس میں زیر بحث موضوع پر بڑی تفصیل اور جامعیت سے بحث کی گئی ہے۔آزاد کی اس اولین اور کامیاب کاوش کے بعد اس موضوع پر دو اور کتابیں بھی شائع ہو چکی ہیں۔ایک ڈاکٹر صابر آفاقی کی اور دوسری سلیم خاں گمی کی کتاب ہے۔ان دونوں کی کتابوں کے نام''اقبال اور کشمیر'' ہیں۔آفاقی کی کتاب میں چند غیر ضروری تفصیلات دی گئی ہیں۔جس سے اس کی اہمیت کم ہو جاتی ہے۔اس میں اقبال کے اجداد اور کشمیری لفظوں کی تشریح میں تین ابواب دے دیے۔''جاوید نامہ'' کے اشعار کی تشریح دی گئی ہے گمی کی کتاب بھی آزاد کی تصنیف کے بعد شائع ہوئی۔انھوں نے بھی کلام اقبال پر کشمیر کا ذکر تفصیل سے کیا ہے، لیکن اقبال کے سفر کشمیر پر زیادہ تحقیق نہیں کی ہے۔

مجموعی طور پر یہ کتاب اپنے موضوع پر بہت اچھی تصنیف ہے۔جس میں خاصی محنت سے کام لیا ہے۔غلام رسول رینزو لکھتے ہیں:

> ''کشمیر میں رہ کر آزاد نے اقبال اور کشمیر پر جو تحقیق کی وہ بے مثال ہے۔۔۔اقبال کے اس قلبی تعلق کو ان کے سفر کشمیر اس کی رموز و کنایات اس کی تفاصیل کے بارے میں جس طرح آزاد نے تحقیق کی ہے وہ یقیناً بے مثال ہے۔''(۱۹)

۱۹۷۹ء میں جموں اینڈ کشمیر اکیڈمی آف آرٹ کلچر اینڈ لینگویجز سری نگر(Jammu and Kashmir Academy of Art Culture and Languages) نے اس کتاب پر مصنف کو ایوارڈ دیا۔اس کے علاوہ ۱۹۸۱ء میں آل انڈیا میر اکیڈمی لکھنؤ(All India Mir Academy) نے بھی اس کتاب پر مصنف کو ایوارڈ دیا۔(۲۰)

مجموعی طور پر آزاد کی اس تصنیف کو اپنے موضوع میں اولیت حاصل ہے۔ان کی یہ کاوش اپنی مثال آپ ہے۔ان کے اس کام کے ذریعے نئے آنے والوں کے لیے اس موضوع پر کام کرنے کی راہ ہموار ہوئی ہے۔آزاد نے بڑے کٹھن مراحل سے گزر کر اس موضوع پر مواد اکٹھا کیا۔

''اقبال ہز پوئٹری اینڈ فلاسفی''(Iqbal: His Poetry and Philosophy) آزاد کی اقبالیات میں ایک اور قیمتی اضافہ ہے۔ یہ کتاب دراصل ان کے تین انگریزی لیکچروں کا مجموعہ ہے، جو انھوں نے ۱۹۷۸ء میں میسور یونی ورسٹی کی دعوت پر یونی ورسٹی پیش کیے تھے۔ یہ لیکچر پہلی بار کتابی شکل میں ۱۹۸۱ء میں میسور یونی ورسٹی سے شائع کیے گئے۔ یہ مقالات درج ذیل موضوعات پر تھے۔

۱۔ اقبال کی شاعری کا ہندوستانی پس منظر
۲۔ اقبال۔شاعراور سیاست دان
۳۔ اقبال۔اس کی شاعری اور فلسفہ

''اقبال کی شاعری کا ہندوستانی پس منظر'' مقالہ میں آزاد نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ اقبال کو ہندوستانی کلچر سے دلی لگاؤ تھا اس کے ثبوت میں انھوں نے اقبال کی نظم ''آفتاب'' پر تفصیل سے بحث کی ہے جو گائتری کا اردو ترجمہ ہے۔ اقبال نے حب الوطنی کے جذبے سے سرشار ہوکر''تصویر درد''،''سرگزشت آدم''،''ترانہ ہندی''اور''ہندوستانی بچوں کا گیت'' جیسی نظمیں تخلیق کیں۔''بانگ درا'' کی پہلی نظم ''ہمالہ'' میں بھی جذبہ حب الوطنی جھلکتا ہے۔ مصنف نے یہ اقرار کیا کہ اقبال واحد شاعر ہیں جنھوں نے فارسی کے قارئین کو ہندوستانی فلسفے سے روشناس کرایا۔ مجموعی طور پر یہ مقالہ اقبال کے کلام سے متعلق چند غلط فہمیوں کا ازالہ بھی کرتا ہے۔

دوسرے مقالے''اقبال۔شاعراور سیاست دان'' کا محرک ''السٹریٹڈ ویکلی آف انڈیا''(Illustrated Weekly of India) کے شمارہ ۱۱ مارچ ۱۹۷۳ء میں چھپنے والی ایک رپورٹ بنی۔جس میں شائع شدہ ایک مذاکرے میں اقبال کو صرف ملت اسلامیہ کا شاعر کہا گیا تھا۔آزاد کو اس رائے سے اختلاف تھا۔چنانچہ انھوں نے اس سلسلے میں اپنے خیالات کے اظہار کے لیے یہ مقالہ تحریر کیا۔یہ مقالہ خاصا طویل ہے۔آزاد نے پہلے تو اقبال پر مفکر اسلام کی حیثیت سے بحث کی ہے۔پھراس بحث کا نتیجہ یہ نکالا کہ اقبال کی فکر کا بنیادی ذریعہ قرآن مجید اور حدیث ہے لیکن اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ اقبال نے کسی اور مذہب کے فلسفے کو در خور اعتنا نہیں سمجھا۔بطور سیاست دان اقبال کی فکر پر بحث کرتے ہوئے مصنف نے ان کی سیاسی سرگرمیوں کا ذکر کیا ہے اور بتایا کہ اقبال کن کن سیاسی عہدوں پر فائز رہے۔اقبال نے سیاست میں اس طرح سے شمولیت اختیار کی کہ وہ معروف معنوں میں سیاست دان نہ تھے۔آزاد کا خیال ہے کہ اقبال کو بطور مفکر اور فلسفی زیادہ سراہا گیا ہے لیکن بطور شاعر ان پر بہت کم کام ہوا ہے اور بعض حضرات نے تو اقبال کو شاعر ماننے سے انکار کر دیا ہے۔مثلاً کلیم الدین احمد،ڈاکٹر سچدا نند سنہا ،ڈاکٹر صادق وغیرہ۔جب کہ آزاد کے خیال میں بطور شاعر اقبال کا درجہ دانتے ملٹن ،فردوسی ،رومی اور غالب جیسے شعرا کے برابر ہے۔

''اقبال۔اس کی شاعری اور فلسفہ''مقالہ میں علامہ کی شاعری کے مختلف پہلوؤں کی نشاندہی مختلف اصحاب کے خیالات میں کی گئی ہے۔یہ خطبہ گزشتہ خطبے سے مربوط معلوم ہوتا ہے۔مصنف اقبال کے فلسفے پر بحث کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ ان کے ہاں فلسفہ ایک موضوع نہیں بلکہ یہ تمام موضوعات کے مطالعے کا راستہ ہے۔جس میں

مذہب بھی شامل ہے۔ اقبال نے مغربی فلسفیوں سے بھی استفادہ کیا۔ انھیں من وعن قبول نہیں کیا۔ انھوں نے فن اور زندگی کے درمیان فرق کو مٹا دیا۔ وہ فن میں "ضرب کلیمی" کو اہم سمجھتے ہیں۔ ایسا فن زندگی میں تبدیلی لاتا ہے۔ آزاد نے اقبال کو "انسانیت کا پیغمبر" کہا ہے۔ اقبال ماضی کے آئینے میں مستقبل کو دیکھتے ہیں۔

آزاد نے اقبال کو بحیثیت فلسفی، مفکر، سیاست دان کے علاوہ ان کی شاعرانہ حیثیت کو بھی بڑی اہمیت دی ہے۔ بعض لوگ اقبال کو صرف مسلمانوں کے رہنما شاعر تک محدود کر دیتے ہیں۔ اقبال کو ہمہ جہت شاعر سمجھنا چاہیے۔ فاضل مصنف نے مختلف حضرات کی کتابوں سے اقتباسات دیے ہیں لیکن ان کے حوالے نہیں دیے۔ یہ کمی اس کتاب میں بری طرح کھٹکتی ہے۔ ویسے یہ مقالات خاصی محنت سے لکھے گئے ہیں اور اقبالیات میں قابل قدر اضافہ ہیں۔

آزاد کی کتاب "اقبال مائنڈ اینڈ آرٹ" (Iqbal: Mind and Art) پہلی بار جون ۱۹۸۳ء میں لاہور سے شائع ہوئی۔ اس کی تقریب رونمائی میں ڈاکٹر جاوید اقبال اور دیگر بڑے ادیبوں نے شرکت کر کے آزاد کی کاوش کو سراہا ہے۔ ڈاکٹر محمد معروف اس کتاب کے مرتب ہیں۔ مقالات کی تفصیل اس طرح سے ہے۔

"اقبال کی تاریخ پیدائش" مقالے میں مصنف نے بتایا ہے کہ ۱۹۷۳ء میں اقبال صدی کے موقع پر ان کی صحیح تاریخ پیدائش کا مسئلہ پیدا ہوا۔ یہ مسئلہ ہندوستان اور پاکستان دونوں ممالک میں توجہ طلب تھا۔ چند اداروں نے اقبال صدی کی تقریبات ۲۲ فروری ۱۹۷۳ء کو منائیں لیکن اس کے باوجود ایک ایسے ادارے کی ضرورت تھی، جو کسی ایک حتمی تاریخ کا اعلان کرتا جس پر سب لوگ متفق ہوں۔ اس باب میں اس مسئلے پر مختلف ضمنی عنوانات کے تحت تفصیل سے مدلل انداز میں بات کی گئی ہے۔ پاکستان میں اس مسئلے کے لیے اس وقت کے وزیر اعظم ذوالفقار علی بھٹو نے ایک خاص کمیٹی مقرر کی، جس نے آخر کار ۹ نومبر ۱۸۷۷ء ہی کو اقبال کی صحیح تاریخ ولادت تسلیم کر لیا۔ اقبال کے فرزند ڈاکٹر جاوید اقبال نے بھی اسی تاریخ کی حمایت کی تھی۔ جگن ناتھ آزاد نے ۱۸ فروری ۱۹۷۳ء کے "ہندوستان ٹائمز" نئی دہلی میں اس موضوع پر ایک محققانہ مقالہ لکھ کر ۹ نومبر ۱۸۷۷ء ہی کو قطعی طور پر اقبال کی تاریخ ولادت قرار دیا۔ ہندوستان اور پاکستان میں صحیح تاریخ ولادت کی بحث بعد میں شروع ہوئی تھی۔ اور انجام کار یہی تاریخ درست تسلیم کر لی گئی۔ چنانچہ اسی تاریخ کو پاک و ہند میں سرکاری طور پر درست مانا گیا اور اسی تاریخ کو اقبال صدی کا جشن منایا گیا۔

دوسرے مقالے "اقبال کی شاعری کا ہندوستانی پس منظر" پر بحث کی ہے۔ بعض نقاد ان کو صرف اسلامی شاعر کہتے ہیں۔ آزاد کے نزدیک اقبال ان کی شاعری اور اسلام دونوں کے ساتھ ناانصافی ہے۔ اس باب کا آغاز ان الفاظ میں ہوتا ہے:

یہ ساری غلط فہمیاں اقبال کو ایک محدود زاویہ نظر سے دیکھنے کی وجہ سے پیدا ہوئیں۔ علامہ کی حب الوطنی کی وجہ سے انھیں نیشنلزم کے پیمانے سے ناپا جانے لگا۔ آزاد کے ہم عصر پروفیسر آزاد گلاٹی اس باب پر تبصرہ کرتے ہوئے کہتے ہیں:

آزاد کا یہی مقالہ ان کی کتاب ''اقبال ہز پوئٹری اینڈ فلاسفی'' میں بھی شامل ہے جس پر پہلے بحث ہو چکی ہے۔

تیسرا مقالہ بعنوان ''اقبال شاعر اور سیاست دان'' میں مصنف نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ اقبال ایک ایسے سیاست دان اور فلسفی تھے جنھوں نے عالمی اخوت کا تصور پیش کیا۔فکر اقبال کے ارتقا کی کہانی تلاش حق کی کہانی ہے۔ سیاسی لحاظ سے وہ جو کچھ بھی ہوں۔ بہر حال وہ ہندوستان کے ایک عظیم شاعر تھے۔ اقبال کی عظمت ان کے سیاسی نظریات میں نہیں ہے بلکہ ان کے اختراعی فن میں وہ کمال ہے جس نے انھیں یہ مقام دیا۔ مصنف نے یہ شکوہ کیا ہے کہ اقبال کے مداحوں نے ان کے فکر و فلسفے پر بڑی ضخیم کتابیں تصنیف کر ڈالی ہیں مگر شاعر اقبال کے بارے میں بہت کم لکھا گیا ہے۔ یہ مقالہ ''Iqbal: His Poetry and Philosophy'' کتاب میں بھی شامل ہے۔

''اقبال اس کی شاعری اور فلسفہ'' مقالہ میں مختلف ادیبوں، ناقدین اور اکابرین کی آرا درج ہیں۔ درحقیقت وہ ایک شاعر، فلسفی اور صاحب کمال اور با بصیرت انسان تھے۔ یہ مقالہ ''اقبال ہز پوئٹری اینڈ فلاسفی'' (Iqbal: His Poetry and Philosophy) کتاب میں بھی شامل ہے جس پر پہلے بحث ہو چکی ہے۔

''اقبال، شوپن ہائر اور قرآن'' مقالے میں مصنف نے اقبال اور شوپن ہائر کے نظریات پر بحث کی ہے۔ شوپن ہائر کے ہاں انسانی عظمت کا اعتراف اور آرزو کی تکمیل کی آرزو کی موت جیسے خیالات سے اقبال متاثر ہوئے۔ علامہ نے زندگی کو بامقصد معنی دیے ہیں۔ دراصل رجائیت ہی زندگی کو با مقصد بناتی ہے۔ جوان کے ہاں بکثرت ہے۔

''اقبال، اسلام اور زمانہ جدید'' مقالے میں اقبال کے خطبات کے ساتھ ساتھ ان کے فلسفے پر بھی بحث کی گئی ہے۔ مغرب میں نشاۃ ثانیہ کا دور شروع ہو چکا تھا۔ اس کے اثرات مشرق میں بھی نمایاں نظر آرہے تھے۔ اقبال بھی اس سے بہت متاثر ہوئے۔ اقبال کے ''مرد مومن'' اور نطشے کے ''سپر مین'' میں بڑا فرق ہے۔ سپر مین الحاوی قوت ہے، جب کہ ''مرد مومن'' اللہ کے تابع ہے۔ اقبال تصوف کے خلاف نہ تھے، بلکہ وہ صرف عجمی تصوف کے مخالف تھے۔ ان کے لیے آپ ﷺ کی زندگی میں بہترین نمونہ تھا۔

زیر نظر کتاب کا دوسرا حصہ چار ضمیموں پر مشتمل ہے۔ پہلے ضمیمے میں یہ بتایا ہے، کہ علامہ وفات سے چند ماہ پہلے ایک انگریزی نظم لکھنا چاہتے تھے۔ اس کے لیے وہ نطشے کی کتاب ''بقول زرد شت'' کو خاکے کے طور پر سامنے رکھے ہوئے تھے۔ اس نظم کا نام "The Book of a Forgotten Prophet" رکھنا چاہتے تھے لیکن موت نے مہلت ہی نہ دی اور یہ کام پورا نہ ہو سکا۔ اس کے علاوہ اقبال کی زبانی مختلف موضوعات پر روشنی ڈالی گئی ہے۔

دوسرے ضمیمے میں آزاد کے تین خطوط شامل ہیں۔ یہ تینوں جوابی خطوط ہیں، جو بحث و مباحثے کے سلسلے میں "Illustrated Weekly of India" بمبئی اور "Hindustan Times" نئی دہلی میں شائع ہوئے

۔ ان کے موضوعات یہ ہیں ۔ اقبال کا نظریہ تصوف کیا ہے؟ کیا اقبال صرف مسلمانوں کے شاعر ہیں؟ اقبال امید اور عمل کا شاعر۔

تیسرے ضمیمے میں اقبال سنگھ کی کتاب "The Ardent Pilgrim" پر ایک تبصرہ ہے ۔ بحیثیت مجموعی آزادؔ نے اس کتاب کو سراہا ہے ۔ سوانحی نقطہ نظر سے بھی اس کتاب میں حیات اقبال کے بعض مخفی گوشے پہلی بار منظر عام پر آئے ہیں ۔"حافظ اور اقبال" یوسف حسین خان کی کتاب ہے ۔ جس پر آزادؔ نے تبصرہ کیا ہے ۔ اس کے علاوہ آزادؔ نے پنڈت آنند نرائن ملا کے انگریزی ترجمے "لالہ طور" اقبال کی وہ رباعیات ہیں، جو "پیام مشرق" میں شامل ہیں ۔

مجموعی طور پر یہ کتاب اقبالیات کے قارئین کے لیے ایک مفید اضافہ ہے ۔ جس میں اقبال کی فکر اور شاعری پر مختلف حوالوں سے روشنی ڈالی گئی ہے ۔ اس سے مصنف کے وسعت مطالعہ، اقبالیات اور دیگر علوم سے ان کی واقفیت کا پتا چلتا ہے ۔ اس کتاب پر حسن اختر اس طرح تبصرہ کرتے ہیں۔

"اقبال ۔ فن اور فکر، علامہ اقبال کے بارے میں بے حد مفید کتاب ہے اور ہمیں علامہ کے بارے میں غور و فکر پر مجبور کرتی ہے ۔ اس کے مطالعہ سے ہم علامہ اقبال کو پہلے سے بہتر انداز میں سمجھنے کے قابل ہو جاتے ہیں (۲۱)"

آزادؔ کی ایک اور بڑی کاوش "روداد اقبال" تھی ۔ جو ان کی وفات کی وجہ سے نامکمل رہ گئی ۔ یہ دراصل اقبال کی مفصل سوانح حیات تھی، جسے انھوں نے لکھنا شروع کیا تھا ۔ اس کا کچھ حصہ لکھ بھی لیا تھا، جس کے بارے میں ڈاکٹر انور سدید لکھتے ہیں:

"حیات اقبال پر ایک اہم کتاب جگن ناتھ آزاد لکھ رہے ہیں اس کا ایک باب 'شب خون' میں چھپ چکا ہے۔" (۲۲)

اقبال پر بہت سے غیر مدون تنقیدی مضامین بھی ہیں، جو ان کی کسی کتاب میں شامل نہیں ہیں، لیکن ان سے بھی اقبال کے بارے میں ان کے خیالات کا اندازہ ہوتا ہے ۔ سوانح اقبال، آزادؔ کی اقبالیاتی کاوشوں کا ایک اہم موضوع ہے ۔ اس پر ان کی دو کتابیں شائع ہو چکی ہیں ۔ "روداد اقبال" کئی جلدوں میں لکھنے کا ارادہ تھا لیکن زندگی نے ساتھ نہ دیا اور کام ادھورا رہ گیا۔

"اقبال ۔ زندگی، شخصیت اور شاعری" کتاب آزادؔ نے چودہ سے اٹھارہ سال کے طلبہ کے لیے تحریر کی ہے ۔ یہ کتاب چار حصوں میں تقسیم کی گئی ہے ۔ پہلا حصہ ولادت سے انتقال تک، دوسرا حصہ شخصیت، شاعری اور فلسفہ، تیسرا حصہ چند یادگار تصویریں اور چوتھا حصہ انتخاب کلام پر مشتمل ہے ۔ یہ کتاب ہندوستان بھر کے سینٹرل اسکولز (Central Schools) کے نصاب میں شامل ہے ۔ (۲۳) اس کتاب کو بہت پذیرائی ملی ۔ ۱۹۷۹ء میں پنجاب بھاشا وبھاگ پٹیالہ نے آزادؔ کو اس کتاب پر ایوارڈ دیا ۔ (۲۴)

آزادؔ نے اپنی تصنیف "محمد اقبال ۔ ایک ادبی سوانح حیات" کو پانچ حصوں میں تقسیم کیا ہے، اور ہر حصہ مختلف

ابواب میں منقسم ہے۔ ہر باب کے ذیلی عنوانات ہیں۔ آزاد کی یہ کتاب اقبال کے متعلق سوانحی حیثیت رکھتی ہے۔ اس کی تعریف ڈاکٹر راج بہادر گوڑ اس طرح کرتے ہیں:

> ''اقبال پر تو آپ ہندوپاکستان کے معدودے چند چوٹی کے ماہرین میں شمار ہوتے ہیں اور مبالغہ نہیں حقیقت ہے کہ آپ حافظ کلام اقبال سمجھے جاتے ہیں۔ اس کتاب میں جگن ناتھ آزاد نے اقبال کی زندگی کے بعض ایسے گوشوں پر سے پردہ اٹھایا ہے جو اقبال کے عام اور اوسط طالب علم کے علم میں نہیں تھے اور یہ کچھ ایسے عوامل ہیں، اقبال کی انسان مفکر اور شاعر کی حیثیت سے تشکیل وتعمیر پر اثر انداز ہوتے ہیں۔'' (۲۵)

یہ کتاب تحقیقی انداز میں تحریر نہیں کی گئی، بلکہ عام قارئین کے لیے لکھی گئی ہے۔

آزاد کے اقبالیاتی سرمایے میں چند ایسی تصانیف ہیں، جنھیں متفرقات میں شمار کرنا چاہیے۔ مثلاً ''اقبال کی کہانی'' بچوں کے لیے ایک چھوٹی سی کتاب ہے، جسے ترقی اردو بورڈ وزارت تعلیم حکومت ہند کی فرمائش پر تحریر کیا گیا۔ اس کتاب کے دو حصے ہیں۔ ایک حصہ اقبال کی زندگی اور شخصیت پر مشتمل ہے اور دوسرے حصے میں علامہ کے کلام کا انتخاب شامل ہے۔ ۱۹۷۹ء میں اس کتاب کو بہار اردو اکیڈمی پٹنہ نے ایوارڈ سے نوازا۔ (۲۶)

آزاد نے ننھے منے بچوں کے لیے ایک مختصر کتاب ''بچوں کا اقبال'' تحریر کی۔ یہ ۱۹۷۷ء کو شائع ہوئی۔ اس کے آغاز میں اقبال کی زندگی اور شخصیت مختصر بیان کی گئی ہے۔ اس میں کچھ نظمیں ''روزگار فقیر'' سے اخذ کی گئی ہیں۔ ''مرقع اقبال'' بھی آزاد کی ایک مفید کتاب ہے۔ اس میں اقبال، ان کے اہل خانہ اور اساتذہ کی تصاویر، اسناد، خطوط اور تصانیف کے سر ورق کے عکوس اور بعض دیگر متفرقات شامل ہیں۔ ان میں سے اکثر تصاویر اور تحریریں روزناموں، ہفتہ وار اخباروں، ماہناموں اور کتابوں سے حاصل کی گئی ہیں۔ کچھ عزیزوں اور دوستوں سے بھی مواد حاصل کیا۔ البم کی ابتدا میں اقبال کا شجرۂ نسب دیا گیا ہے۔ ڈاکٹر جاوید اقبال کی تصنیف ''زندہ رود'' میں جو شجرۂ نسب دیا ہے، اس کا آغاز بابا لول حج سے ہوا ہے، جب کہ آزاد نے بابا لول حج سے ایک پشت قبل بابا صالح سے آغاز کیا ہے۔ آزاد کو جن شخصیات کی جائے سکونت، تاریخ ولادت وغیرہ کا پتا چل سکا ہے، وہ بھی ساتھ درج ہیں۔ جاوید اقبال کے پیش کردہ شجرۂ نسب میں ایسا نہیں۔ انھوں نے صرف شخصیات کے نام لکھنے پر اکتفا کیا ہے۔ توقیت اقبال بھی دی گئی ہے۔ آزاد نے اپنے دوروں سے بھی چند نایاب تصاویر حاصل کر کے اس البم کی زینت بنائیں۔ اس البم کو دیکھ کر آزاد کی عمیق تحقیق اور جستجو کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

آزاد کی تالیف ''فکر اقبال کے بعض اہم پہلو'' میں مختلف اہل قلم کے مضامین اور آزاد کو علی سردار جعفری سے لیے ہوئے انٹرویو شامل ہیں۔ اس کے دیباچے کی اہمیت یہ ہے کہ اس سے ہمیں ہندوستان میں ہونے والی اقبالیاتی سرگرمیوں سے آگاہی ملتی ہے۔ اور یہ اندازہ ہوتا ہے کہ وہاں قافلہ اقبالیات کن کٹھن مراحل سے گزر کر کس رفتار سے آگے بڑھ رہا ہے۔ اس میں یہ بھی بتایا کہ اقبال صدی تقاریب کمیٹی نے اقبال پر ایک فلم تیار کرائی اور ایک اقبال نمائش کا بھی اہتمام کیا گیا۔ حکومت جموں وکشمیر نے کشمیر یونی ورسٹی میں اقبال چیئر قائم کی، جو دنیا بھر کی یونی

درسٹیوں میں پہلی اقبال چیئر ہے۔ (۲۷) آزاد کے خیال میں اقبالیات کے فروغ میں بھارت اور پاکستان کی مشترکہ کاوشیں شامل ہیں۔ اس کتاب کو اقبالیاتی تحقیق میں ایک خاص اہمیت حاصل ہے۔

آزاد، علامہ کی شخصی اور شاعرانہ عظمت سے اتنا متاثر تھے، کہ جب وہ یورپ گئے تو انھوں نے وہ تمام مقامات دیکھے، جہاں جہاں اقبال گئے تھے، مثلاً ہائیڈل برگ، میونخ، دریائے نیکر، قرطبہ، مسجد قرطبہ، غرناطہ وغیرہ۔ آزاد کہتے ہیں، کہ ان مقامات کو دیکھ کر میری نگاہ میں اقبال کی شاعرانہ عظمت اور بڑھ گئی ہے۔ (۲۸) ان کا اقبال سے خاص تعلق خاطر تھا۔ بقول آزاد:

''میرے نزدیک اقبال اردو شعرا میں سب سے زیادہ قد آور شاعر ہے، جو مسلمہ طور پر ایک بڑا شاعر ہے۔ اقبال ہی اردو کا وہ واحد شاعر ہے، جو اپنے قاری کے وجدان کو اسی طرح متاثر کرتا ہے جس طرح شیکسپیئر، ملٹن، دانتے، فردوسی، یا تسی داس۔ جہاں تک اردو شعرا کا تعلق ہے، اس ضمن میں اقبال کے سوا دوسرا نام نظر نہیں آتا۔'' (۲۹)

اقبال دنیا کے غموں اور دکھوں میں قاری کے دل میں رجائیت کی شمع روشن کرتے ہیں، اور روشن مستقبل کی نوید سناتے ہیں۔ آزاد کا کلام بھی اسی رجحان کا آئینہ دار ہے۔ اس کے باوجود آزاد کی اپنی انفرادیت بھی نمایاں ہے۔ بقول آزاد:

''علامہ اقبال کا کلام ایک بحر بیکراں ہے، جس کی وسعت اور گہرائی کا اندازہ ممکن نہیں۔ ایک تو کلام اقبال کا سمندر پھر اس میں تصوف کی موجیں۔ مجھے اس بحر معانی کے ساحل پر پہنچ کر ہر لحہ اپنی بے مائگی کا احساس رہا۔ اس پانی میں غواصی کے لیے جو عزم وہمت درکار ہے، مجھ ایسے نوآموز کا دامن دل اس سے خالی ہے۔ ہاں اس بحر مواج کے ساحل پر بیٹھ کر میں نے جو خذف چینی کی ہے۔ اسے بڑے خلوص سے بطور ارمغاں سامعین کی خدمت میں پیش کر دیا۔'' (۳۰)

جگن ناتھ آزاد کا نام بھارت کے اقبال شناسوں میں سرفہرست ہے۔ اس کا اندازہ ان کی عالم گیر شہرت سے لگایا جا سکتا ہے۔ انھوں نے مختلف حوالوں سے اقبال پر کام کیا ہے۔ ایک تو تصانیف کے حوالے سے، دوسرے اقبالیات پر تنقیدی مقالات اور مضامین سے، تیسرے فروغ اقبالیات کے لیے عملی اقدامات مثلاً اقبال نمائش کا انعقاد، متعدد اقبال اکیڈمیوں کی رکنیت اور مشاعروں، ریڈیو، ٹیلی ویژن، کے پروگراموں میں شرکت کے علاوہ عالمی ادبی اداروں کے زیر اہتمام اور دنیا کی متعدد یونی ورسٹیوں میں اقبال پر لیکچر وغیرہ

آزاد نے اقبال پر جتنی کتابیں تصنیف کیں، وہ سب اپنے موضوع کے اعتبار سے بڑی اہمیت کی حامل ہیں۔ خاص طور پر ان کی کتاب ''اقبال اور مغربی مفکرین'' بڑی امتیازی حیثیت رکھتی ہے۔ یہ کتاب اپنے موضوع پر سرفہرست ہے۔ اس سے پہلے اس موضوع پر متفرق مضامین تو لکھے گئے، لیکن اس طرح مجموعی حیثیت سے کتابی صورت میں نہیں لکھا گیا۔ انگریزی میں اس موضوع پر تو لکھا گیا ہے۔ اردو میں یہ کتاب اپنی نوعیت کے اعتبار سے

اہمیت کی حامل ہے۔

''اقبال اور کشمیر'' بھی اپنے موضوع پر خاص اہمیت رکھتی ہے۔ آزاد کے بارے میں غلام رسول رینز لکھتے ہیں:

> ''علامہ مرحوم ایک ہی بار کشمیر آئے یا ایک سے زیادہ بار؟ یہ ایک چھوٹا سا نقطہ لے کر آزاد جگہ جگہ گھومے۔ کشمیر میں اس وقت کے کئی معززین سے ملے۔ ان کے بیانات کا تجزیہ کیا اور نتیجہ اخذ کیا کہ علامہ اقبال ایک ہی بار کشمیر آئے تھے۔ ایک سے زائد بار نہیں۔ بہر حال اقبالیات کی تحقیق کے سلسلے میں آزاد کا لگاؤ وارفتگی کی حد تک ہے۔''(۳۱)

پروفیسر جگن ناتھ آزاد ایسے ماہر اقبالیات ہیں، جنھوں نے اقبال کا کلام صرف پڑھا ہی نہیں بلکہ اسے حفظ بھی کیا۔ لوگ آپ کو ''حافظِ اقبال'' کہتے ہیں۔ آپ کو کلامِ اقبال اردو ہو یا فارسی اس طرح از بر تھا کہ جیسے وہ ان کے اپنے اشعار ہوں۔ شاعر اپنا کلام بھی اس طرح از بر نہیں کرتے، جس طرح کہ آزاد کو یاد تھا۔ وہ اقبال کو اپنا روحانی رہنما بھی تصور کرتے تھے۔ کچھ لوگ کہتے ہیں کہ اگر پاکستان میں جاوید اقبال موجود ہیں تو ہند میں جگن ناتھ آزاد ہیں۔ جو اقبال کے ساتھ ایسی عقیدت رکھتے ہیں۔ جیسے کہ ایک بیٹے کو اپنے باپ کے ساتھ ہو۔(۳۲) رشید حسن خان لکھتے ہیں:

> ''۱۹۴۷ء کے بعد اقبال کو پاکستانی شاعر مان لیا گیا تھا۔ انھیں فاشسٹ تو خیر ترقی پسند حضرات پہلے ہی کہہ چکے تھے۔ اب وہ بانی پاکستان بھی قرار دے دیے گئے، اور اسلامی شاعر بھی مان لیے گئے۔ ان حالات میں ہندوستان میں اچھے اچھے آزاد خیال ادیبوں نے احتیاط کی نقابیں منہ پر ڈال لیں، اور عملی طور پر یہ ہو گیا کہ اقبال کا نام لینا بھی احتیاط کے تقاضوں کا پابند ہو گیا۔ ایسے عافیت آشوب حالات میں دو شخص ایسے ضرور تھے، جو علی الاعلان اقبال کو بڑا شاعر مانتے تھے اور ان پر جو الزامات لگائے جاتے تھے ان کا انکار کرتے تھے۔ سرور صاحب اور آزاد صاحب --- آزاد نے ہر زمانے میں ہر طرح کی مصلحت سے بے نیاز ہو کر سچ بات کہی۔ اقبال کی شاعری پر ادبی لحاظ سے اسی ذوق وشوق سے گفتگو کرتے رہے، جس طرح ایک آزاد خیال ادیب کو کرنا چاہیے۔''(۳۳)

مسلمانوں نے اقبال کو ایک اسلامی مفکر اور مفکر پاکستان کی حیثیت سے پیش کیا، جس کی وجہ سے دوسری قوموں اور خاص طور پر ہندوؤں نے علامہ کو مسلمانوں کا نمائندہ سمجھ کر انھیں اپنا حریف سمجھا۔ ہندوستان میں ایک غلط فہمی تو یہ پیدا ہوئی کہ وہ اقبال کو نظریۂ پاکستان کا حامی سمجھنے لگے۔ اسی نظریے کے تحت ہندوستان دو حصوں میں تقسیم ہوا۔ یہی وجہ تھی کہ تقسیم ہند کے بعد بھارت میں اقبال سے مسلسل غفلت برتی گئی۔ اس وقت ایک ایسے شخص کی ضرورت تھی، جو دونوں ممالک کے درمیان پیار محبت کے رشتے کو جوڑ سکے۔ یہ کام بڑی حد تک آزاد نے کیا۔ انھوں نے اقبال کو حوالہ بنایا اور ہندوستان میں اپنی کاوشوں سے اقبال کو فروغ دینا شروع کیا، اور ہندوستانی قوم کے

ذہنوں سے شاعرِ مشرق کے خلاف تعصب کو ختم کرنے کی کوشش کی۔ آزاد کی عظمت یہ ہے کہ وہ ایک ایسے ادیب تھے، جو ادب کے تقاضوں کو مدِ نظر رکھتے تھے۔ وہ غیر متعصب اور وسیع النظر انسان تھے۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر حامد اللہ ندوی کہتے ہیں:

> ''تقسیم ہند نے ہندوستانی عوام کے دل و دماغ پر جو تلخ اثرات چھوڑے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ یہاں اقبال کا نام لینا بھی کسی جرم سے کم نہیں تھا۔۔۔ ہندوستان کے کروڑوں باسیوں میں جس ادیب نے پہلی بار اس غلط فہمی کے خلاف آواز اٹھانے کی جرأت کی وہ صرف جگن ناتھ آزاد تھے۔ آزاد ساری مخالف ہواؤں کے باوجود اقبال کے دفاع میں سینہ سپر ہو گئے۔ ہندوستانی عوام کے سامنے اقبال کی صحیح تصویر پیش کرنے کو اپنی زندگی کا مقصد بنایا۔'' (۳۴)

اس غلط فہمی کو دور کرنے کے لیے کہ اقبال صرف مسلمانوں کے شاعر ہیں۔ آزاد کہتے ہیں:

> ''معلوم نہیں بعض غیر ملکی طالب علمان اقبال کے دل میں یہ بات کیوں گھر کر گئی کہ اقبال کی شاعری ہندو اور مسلمان کے دائروں میں محصور ہے۔ ہو سکتا ہے کہ اس کا سبب اقبال پر وہ بیسوں کتابیں ہوں، جن میں اقبال کو ایک بہت ہی محدود انداز میں پیش کیا گیا۔۔۔ اقبال کو اس طرح محدود کر دینے سے اقبال اور اسلام دونوں کے ساتھ انصاف نہیں ہو سکے گا۔'' (۳۵)

آزاد ایک محب وطن شہری تھے۔ انھیں کسی سیاسی پارٹی سے کوئی سروکار نہ تھا۔ اقبالیات سے ان کی وابستگی کی وجہ ان کی اقبال سے دلی محبت تھی۔ وہ اقبال پر لگائے ہوئے جھوٹے الزامات کو دور کرنا چاہتے تھے۔ ان کے نزدیک اقبال ''جلوۂ ہزار رنگ کا مرقع'' تھے۔ جس کو تلاش کرنے کے لیے بھی ایسی ہی شخصیت کی ضرورت تھی، جیسی کہ آزاد کی تھی۔ نامور محقق اور نقاد ڈاکٹر وحید قریشی کہتے ہیں:

> ''اقبال شناسی میں آزاد کلام اقبال کے شیدائیوں میں سے ہیں۔ اور اس محبت کے زور پر انھوں نے بھارت میں مطالعہ اقبال کا احیا کیا۔ ایک زمانہ تھا کہ اقبال کا نام لینا ہندوستان میں جرم سمجھا جاتا تھا۔ خصوصاً مسلمانوں کے لیے اقبال کا ذکر شجر ممنوع بن چکا تھا۔ آزاد نے کچھ اس طرح اقبال کے نام کا ڈنکا ہندوستان میں بجایا کہ بھارت میں اقبال کی قدر شناسی کا نیا دور شروع ہوا۔ اس تگ و دو میں کچھ ہلکی پھلکی کتابیں بھی ان کے قلم سے نکلیں، لیکن جیسے جیسے مطالعے میں وسعت پیدا ہوئی۔ ان کی تحریروں میں گہرائی پیدا ہوتی چلی گئی۔ جموں یونی ورسٹی میں پروفیسری کے زمانے میں انھوں نے مطالعہ اقبال پر بہت وقت صرف کیا۔ اور آج ان کی تحریریں اقبالیات میں اہم مقام رکھتی ہیں۔'' (۳۶)

آزاد کو اقبالیات پر کام کرتے ہوئے بہت سی مشکلات کا بھی سامنا کرنا پڑا، لیکن انھوں نے ڈٹ کر حالات کا مقابلہ بڑی بہادری سے کیا۔ آزاد نے اپنی تحریروں میں زیادہ تر ''شاعرِ اقبال'' پر زور دیا ہے، کیونکہ آزاد کے نزدیک اکثر ناقدین نے اقبال کو بطور فلسفی اور مفکر کے تو خوب سراہا بھی ہے، اور ان پر کام بھی بہت کیا ہے، لیکن جو

ان کی اصل حیثیت ہے۔ جس کی وجہ سے انھیں شہرت ملی۔ اسے نظر انداز کیا جاتا ہے۔ اگر وہ شاعر نہ ہوتے تو اپنے خیالات کو اتنے موثر انداز سے پیش نہ کر سکتے، جتنا کہ انھوں نے اپنی شاعری کے ذریعے کیا۔ بقول آزاد:

''ہمیں اپنے اپنے چوکھٹے میں اقبال کو فٹ کرنے کی کوشش نہیں کرنی چاہیے، بلکہ ان کی پوری فکر کا مطالعہ کر کے اس کے مطابق چوکھٹا بنانا چاہیے۔''(۳۷)

آزاد کے نزدیک اقبال کا فکر اور فن دونوں ایک ہی شے ہیں۔ انھیں الگ نہیں کیا جا سکتا۔ ان کی زندگی ایک شاعر کی زندگی تھی اور شخصیت ایک روشنی کا مینار تھی۔ جس نے دنیا کو منور کیا۔ بعض نقاد علامہ کو نیشنلزم کا حامی سمجھتے ہیں، کیونکہ ان کے اولین دور کی شاعری میں حب الوطنی کا جذبہ خاصا نمایاں ہے، لیکن آزاد کے نزدیک اقبال کو نیشنلزم (Nationalism) کا حامی سمجھنا اقبال کے ساتھ نا انصافی ہو گی، کیونکہ حب الوطنی اور نیشنلزم (Nationalism) میں بڑا فرق ہے۔ آزاد نے فکرِ اقبال کے وہ پہلو اجاگر کیے، جن میں اقبال تمام انسانیت اور بالخصوص استعمار کے چنگل میں گرفتار انسانیت کے لیے ایک پیامبر اور بیدار کرنے والا شاعر نظر آتا ہے، جو بہت وسیع القلب تھا۔ جس نے وطن اور مختلف مذاہب کے اوتاروں اور پیغمبروں کی شان میں نظمیں تحریر کیں۔ مثلاً رام چندر جی، گرونانک، بھرتری ہری، سوامی رام تیرتھ وغیرہ۔ بعض نقاد اقبال کو سیاست دان یا اسلامی نظریاتی فلسفی کہتے ہیں۔ آزاد ایسی انتہا پسندانہ آرا کو پسند نہیں کرتے۔ ان کے نزدیک علامہ کو صرف سیاست دان یا اسلامی نظریاتی فلسفی کہنا اقبال کے ساتھ نا انصافی ہوگی۔ اس مسئلے پر آزاد نے اپنے مضمون ''اقبال صرف مسلمانوں کا شاعر'' میں تفصیلی بحث کی ہے، جس میں انھوں نے بتایا ہے، کہ اس طرح کی انتہا پسندانہ آرا اس لیے پیدا ہوتی ہیں کہ اقبال کے اکثر نقاد علامہ کی شاعری کو ان کے پورے سیاق و سباق میں نہیں دیکھتے۔ اس لیے علامہ کے افکار اور نظریات کا تفصیلی مطالعہ کرنا چاہیے۔ اس مضمون کے آخر میں آزاد لکھتے ہیں:

''اقبال مسلمانوں کے شاعر بھی ہیں، ایشیا کی بیداری کے شاعر بھی ہیں اور عالمِ انسانیت کے شاعر بھی ہیں۔''(۳۸)

آزاد ایک وسیع المطالعہ شخص تھے۔ انھوں نے اپنی تحریروں کے ذریعے اقبال پر تحقیقی کام کیا ہے، اس میں بڑے متوازن انداز میں علامہ پر بحث کی گئی ہے۔ انتہا پسندانہ یا متعصبانہ رویہ اختیار نہیں کیا، حالانکہ بھارت میں اقبال کے بارے میں بہت سی غلط فہمیاں پیدا ہوتی رہی ہیں۔ اس لحاظ سے آزاد کی اہمیت نمایاں ہو جاتی ہے۔

آزاد نے اقبالیات کے حوالے سے اردو میں بچوں کے لیے بھی چند کتابیں مرتب کی ہیں۔ جن میں اقبال کی حیات اور کلام سے بحث کی گئی ہے۔ ان کتب میں بچوں کی ذہنیت اور دلچسپی کا خاص خیال رکھا گیا ہے، تاکہ وہ اقبال کو اچھی طرح سمجھ سکیں اور ان میں مزید پڑھنے کا شوق پیدا ہو۔

تصانیف کے علاوہ آزاد کے اقبال پر بہت سے مضامین بھی ہیں، جن میں سے بیشتر غیر مدون ہیں۔ ان کے ذریعے بھی انھوں نے اپنے موقف کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔ انھوں نے دیگر اقبال شناسوں کے کام کو بھی سراہا ہے۔ اور یہ بھی بتایا کہ انھوں نے اقبال کو کس حیثیت سے زیادہ سراہا ہے اور کس لحاظ سے نظر انداز کیا ہے!

آزاد کے ان مضامین میں "اقبال صرف مسلمانوں کا شاعر"، "اقبال اور حسرت"، "اقبال اور جوش"، "اقبال اور اس کی شاعری" وغیرہ خصوصیت سے قابلِ ذکر ہیں۔ تحقیقی وتنقیدی مضامین کے علاوہ انھوں نے توسیعی لیکچروں کے ذریعے بھی اقبال کو خراجِ تحسین پیش کیا ہے۔ ان کی شہرت صرف اپنے ملک تک ہی محدود نہیں رہی، بلکہ اس سلسلے میں انھوں نے بار ہا امریکہ، کینیڈا، روس، برطانیہ، جرمنی، متحدہ عرب امارات، ناروے، اسپین، اور پاکستان جیسے ممالک کے دورے کیے اور وہاں لیکچر دیے، جو اقبالیات میں ایک بیش بہا اضافہ ہیں۔

۱۹۷۳ء میں اقبال کی صد سالہ تقریبات میں جہاں دیگر اقبال شناسوں نے اپنے اپنے طور پر حصہ لیا، وہاں آزاد جیسے محبِ اقبال کیسے پیچھے رہ سکتے تھے۔ چنانچہ آزاد نے سری نگر میں ایک "اقبال نمائش" کا اہتمام کیا۔ اس نمائش پر انھوں نے بڑی محنت کی۔ اس نمائش کو پورے ہندوستان میں بڑا سراہا گیا۔ یہ نمائش بھارت کے دیگر شہروں میں بھی منعقد کی گئی۔ بھارت کے بعض حلقوں میں اس سلسلے میں بڑی کڑی نکتہ چینی بھی کی کہ آپ ہندوستان کے ایک دشمن کی یاد میں نمائش کا انتظام کر رہے ہیں۔ ایک صاحب نے تو یہاں تک لکھ دیا کہ اگر اس وقت ہندوستان میں کوئی صحیح قسم کی جمہوری حکومت ہوتی تو آپ اس وقت جیل خانے میں ہوتے۔ ایک اور نے کہا کہ آپ کا نام ملک کے غداروں کی فہرست میں لکھا جائے۔ لیکن اس کے باوجود یہ نمائش منعقد کی گئی اور تقریباً پندرہ لاکھ لوگوں نے اس نمائش کو دیکھا۔ (۳۹) اس بارے میں محمد یوسف ٹینگ لکھتے ہیں:

"برصغیر ہندو پاکستان میں یہ اقبالیات کے اس خاص پہلو پر اپنی نوعیت کی پہلی کوشش ہے۔" (۴۰)

ہندوستان نے اتنے عرصے تک اقبال کو پس پشت ڈالے رکھا، لیکن اس کا ازالہ بڑے اچھے انداز میں اقبال صدی کی تقریبات کی صورت میں کیا۔ خاص طور پر اقبال نمائش کے ذریعے نئی نسل کو اقبال سے روشناس کرانے کی کوشش کی گئی۔ اس نمائش سے ہندوستان میں اقبالیات کے فروغ کے لیے راہ ہموار ہوئی۔ آزاد نے اقبالیات کے فروغ کے لیے کشمیر یونی ورسٹی میں "اقبال چیئر" (Iqbal Chair) قائم کرنے کے لیے بھی تگ و دو کی۔ اس سلسلے میں انھوں نے کشمیر کے وزیر اعلیٰ شیخ عبداللہ کو خط لکھا اور ان سے ملاقاتیں کیں، جن میں ان کے سامنے کشمیر یونی ورسٹی میں "اقبال چیئر" قائم کرنے کی تجویز پیش کی گئی، جسے انھوں نے منظور کر لیا۔ آزاد کی کاوشیں بار آور ثابت ہوئیں اور ہندوستان میں پہلی بار کشمیر یونی ورسٹی میں "اقبال چیئر" کا قیام عمل میں آیا۔ بعد میں یہ "اقبال چیئر" "اقبال انسٹی ٹیوٹ" (Iqbal Institute) میں تبدیل ہو گئی، اور آلِ احمد سرور اس کے ناظم مقرر ہوئے۔ اس انسٹی ٹیوٹ نے اقبالیات کے اہم موضوعات پر مذاکرے کرائے۔ توسیعی لیکچروں کے لیے ہندوستان کے نامور علما و ناقدین کو مدعو کیا گیا۔ یہاں سے بہت سی اہم کتب بھی شائع ہوئیں۔ ہندوستان میں اقبالیات کے فروغ کے لیے اس انسٹی ٹیوٹ نے بہت اہم کردار ادا کیا۔ اس ادارے کے قیام کا سہرا جگن ناتھ آزاد اور شمیم احمد شمیم کے سر ہے، کیونکہ اس کا اولین تخیل، ان دونوں شخصیات کے ذہنوں کی پیداوار تھا۔ آزاد نے اپنے اس دوست کی کاوشوں کو ہمیشہ خراجِ تحسین پیش کیا۔ آزاد آخری دم تک اس انسٹی ٹیوٹ کے ساتھ کسی نہ کسی طرح وابستہ رہ کر اس کی سرگرمیوں میں

حصہ لیتے رہے۔(۴۱)

۱۹۷۷ء میں جشنِ صد سالہ ولادت اقبال کے سلسلے میں لاہور اور سیالکوٹ میں پہلی اقبال عالمی کانگرس منعقد ہوئی۔ لاہور میں افتتاحی اجلاس اور اکیڈیمک سیشنز منعقد ہوئے اور سیالکوٹ میں اختتامی اجلاس ہوئے۔ کانگرس میں شرکت کے لیے مختلف ملکوں سے ایک سو اسّی (۱۸۰) مندوبین شریک ہوئے۔ آزاؔد اس کی تفصیل بیان کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ افتتاحی اکیڈیمک سیشن کے لیے سیمینار کمیٹی نے پانچ مندوبین کے مقالات منتخب کیے۔ ان پانچ مقالات میں ایک مقالہ(Iqbal: His Art and Thoughts) اس خاکسار کا تھا۔ میں تو اس انتخاب کو بھی ایک اعزاز سمجھتا ہوں ۔ پھر سیالکوٹ میں جب مندوبین اور حاضرین پر مشتمل ایک جلوس قلعے سے علامہ اقباؔل کے جدی مکان کو روانہ ہونے لگا تو اقبال انٹرنیشنل کانگرس کی مجلسِ انتظامیہ نے یہ فیصلہ کیا کہ اس جلوس کی رہنمائی یہ خاکسار کرے گا۔ اس وقت حاضرین اور مندوبین میں میرے دو اساتذہ صوفی غلام مصطفیٰ تبسم (مرحوم) اور ڈاکٹر سید عبداللہ (مرحوم) بھی موجود تھے۔ میرے لیے یہ بات بڑی الجھن کا باعث تھی کہ میرے دو اساتذہ جن کے قدموں میں بیٹھ کر میں نے بات کرنے کا طریقہ سیکھا میرے پیچھے پیچھے چلیں اور جلوس کی قیادت میں کروں۔ چنانچہ میں معذرت خواہ ہوا۔ منتظمین صوفی صاحب کے پاس گئے کہ ہماری کمیٹی کا تو متفقہ فیصلہ یہی ہے کہ جگن ناتھ آزاد اس جلوس کی رہنمائی کریں لیکن انھیں یہ فیصلہ قبول کرنے میں تامل ہے۔ صوفی صاحب میرے پاس تشریف لائے اور قدرے تختی کے ساتھ مجھ سے پوچھا۔ کیا بات ہے؟ میں نے عرض کیا کہ جناب میں جلوس کی رہنمائی کروں اور آپ اور سید صاحب میرے پیچھے پیچھے چلیں ۔ یہ بات میرے لیے بڑی معیوب ہے۔ اس لیے میں نے معذرت پیش کر دی۔ صوفی صاحب فرمانے لگے۔ جگن ناتھ میرے لیے اور ڈاکٹر سید عبداللہ کے لیے اس سے زیادہ خوشی کی بات اور کیا ہو سکتی ہے کہ ہمارا ایک طالب ایک سو اسّی ملکوں سے آئے ہوئے مندوبین کے جلوس کی قیادت کر رہا ہے۔ اور پھر قدرے غصے کے عالم میں بولے اٹھو اور جلوس کی رہنمائی کرو۔ چنانچہ میں نے تعمیل ارشاد کی (۴۲)

اقباؔل کے شعروں پر آزاؔد کی تضمینات جہاں ایک طرف ان کے کمالِ فن کی غماز ہیں کہ انھوں نے اقباؔل جیسے عظیم شاعر کے اشعار کی روح کو اپنے شعری آہنگ میں اس طرح جذب کر لیا ہے کہ بقول منظر اعظمی:

> "آزاؔد کے شعر اقباؔل کے شعر اور اقباؔل کے آزاؔد کے شعر معلوم ہوتے ہیں۔ ان کے شعری لب و لہجے کی بھی گواہی دیتی ہے کہ وہ کس مکتبہ فکر سے زیادہ قریب ہیں۔"(۴۳)

اقباؔل کی تاریخ پیدائش، اقباؔل کے اسلاف، اقباؔل کی زندگی کے دوسرے پہلوؤں خصوصاً اقباؔل عالمِ انسانیت کے شاعر کی حیثیت سے جیسے اہم موضوعات پر انھوں نے جو تحقیقی و تنقیدی کام کیا ہے وہ اپنی مثال آپ ہے۔ اس طرح کے کاموں نے انھیں ایک اہم مقام دلایا۔ آزاؔد کا اقبالیات کا مطالعہ بہت وسیع اور عمیق تھا۔ اقبالیات کا کوئی ایسا گوشہ نہیں جو آزاؔد کے زیرِ مطالعہ نہ آیا ہو۔ آزاد ایک ماہرِ اقبال کی حیثیت سے بین الاقوامی سطح پر اپنی ایک شناخت رکھتے ہیں۔ یہ خدمات کوئی معمولی نہیں۔ بقول رؤف خیر (حیدر آباد دکن):

"جگن ناتھ آزاؔد کو سلام کرنے کو جی چاہتا ہے، جنھیں نہ صرف علامہ اقبال کا تقریباً کلام حفظ تھا

بلکہ وہ اقبال کے حوالے سے پہچانے جانے پر نازاں بھی تھے۔ ایسے وقت جب کہ ہندوستان میں اقبال کا نام لینا بھی جرم کے مماثل تھا جگن ناتھ آزاد نے سرکاری سطح پر علامہ کی شاعرانہ حیثیت کا احساس کروایا 'سارے جہاں سے اچھا ہندوستاں ہمارا' کو ترانے کا درجہ دلایا جو آج بھی برقرار ہے۔ بذاتِ خود وہ جیسے بھی شاعر رہے ہوں علامہ اقبال جیسے برگد کے زیرِ سایہ سانس لینے ہی میں زندگی سمجھتے تھے۔" (۴۴)

آزاد کی شخصیت پر علامہ کا اثر بہت نمایاں ہے۔ ان کی گفتگو اقبال کے ذکر سے خالی نہیں ہوتی تھی۔ وہ بات کرتے ہیں تو اس میں کسی نہ کسی طرح اقبال کا حوالہ ضرور لے آتے ہیں۔ بقول رام لعل:

"بعض لوگوں کے نزدیک ان کی کمزوری اقبال ہیں کیونکہ ان کے ساتھ گفتگو کرنے والا اقبال کے ذکر کو کتنا ہی بچانے کی کوشش کرے لیکن آزاد گھیر گھار کر اپنی بات کی تان اقبال پر ہی لے آکر توڑتے ہیں۔" (۴۵)

الغرض آزاد نے اپنی تصنیفات، تالیفات، خطبات، لیکچروں، مراسلوں، بیرونی ممالک میں دوروں اور تقاریر کے ذریعے اقبال کو عام کرنے کی ہر ممکن کوشش کی، جس میں وہ کافی حد تک کامیاب رہے۔ تقسیم کے بعد ہندوستان کے مخالفانہ ماحول کے باوجود آزاد نے اقبال سے اپنی وابستگی کو کم نہیں ہونے دیا۔ وقت کے ساتھ ساتھ اقبال مخالفت کم ہوتی گئی حتیٰ کہ ۱۹۷۳ء میں ہندوستان میں اقبال صدی تقاریب منانے کا فیصلہ کیا گیا۔ ان تقاریب کو کامیاب بنانے میں آزاد پیش پیش تھے۔ آنے والی نسلیں ان کے کام کو قدر کی نگاہ سے دیکھتی رہیں گی اور اس سے مستفید ہوں گی۔ ان کا کام اپنے موضوع پر ایک سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ آزاد نے اپنی اقبال شناسی کے ذریعے عالمی سطح پر شہرت حاصل کی۔

حوالہ جات:

۱۔ ایوب صابر، "کیا پاکستان کے پہلے ترانے کے خالق جگن ناتھ آزاد تھے؟" (مضمون) مشمولہ جگن ناتھ آزاد حیات اور ادبی خدمات، (جلد اول)، مرتب، خلیق انجم، (نئی دہلی: محروم میموریل لٹریری سوسائٹی، ۱۹۹۳ء)، ص ۴۷

۲۔ یاسمین کوثر، جگن ناتھ آزاد بطور اقبال شناس، (جموں توی: اردو فورم اپور گرین کمپوزرز اینڈ پبلشرز، ۲۰۰۰ء)ص ۴۷

۳۔ روز نامہ نوائے وقت، (لاہور: ۲۲ نومبر ۱۹۸۳ء)

۴۔ یاسمین کوثر، جگن ناتھ آزاد بطور اقبال شناس، ص ۷۵

۵۔ روز نامہ نوائے وقت، (لاہور: ۲۲ نومبر ۱۹۸۳ء)

۶۔ واقف، محمد ایوب، مؤلف، جگن ناتھ آزاد ایک مطالعہ، (نئی دہلی: موڈرن پبلشرز، ۱۹۸۸ء) ص ۳۱۷

۷۔ "جگن ناتھ آزاد کا دورہ برطانیہ و جرمنی" (روداد کی رپورٹ) مشمولہ جگن ناتھ آزاد حیات اور ادبی خدمات

مرتبہ خلیق انجم، ص ۲۵۲
۸۔ ضیاء الدین، ڈاکٹر، "جگن ناتھ آزاد سے تین ملاقاتیں" (انٹرویو) مشمولہ ارمغانِ آزاد، مرتب ڈاکٹر ظہور الدین (نئی دہلی: محروم میموریل لٹریری سوسائٹی، ۱۹۹۳ء)، ص ۲۷۸۔۲۷۹
۹۔ ایضاً
۱۰۔ یاسمین کوثر، جگن ناتھ آزاد بطور اقبال شناس، ص ۸۷
۱۱۔ حسین جاوید، "جگن ناتھ آزاد۔ ایم۔اے۔او کالج میں" (انٹرویو) مشمولہ جگن ناتھ آزاد حیات اور ادبی خدمات، مرتب، خلیق انجم، ص ۲۲۹۔۲۳۰
۱۲۔ او۔این۔کول "اقبال نمائش" (مضمون) مشمولہ ارمغانِ آزاد، مرتب، ڈاکٹر ظہور الدین، ص ۱۸۰
۱۳۔ خلیق انجم، مرتب جگن ناتھ آزاد حیات اور ادبی خدمات، ص ۱۷۹
۱۴۔ سہ ماہی لمحے لمحے، (بدایوں: جولائی ۱۹۸۶ء)، ص ۵۹۴
۱۵۔ آزاد، جگن ناتھ، اقبال اور اس کا عہد، (لاہور: ادارہ قوسین، ۱۹۷۷ء) فلیپ
۱۶۔ یاسمین کوثر، جگن ناتھ آزاد بطور اقبال شناس، ص ۱۳۱
۱۷۔ سہ ماہی لمحے لمحے، ص ۳۷۶
۱۸۔ یاسمین کوثر، جگن ناتھ آزاد بطور اقبال شناس، ص ۱۳۶
۱۹۔ سہ ماہی لمحے لمحے، ص ۹۰
۲۰۔ Daily *Excelsior* Jammu (جموں: یکم فروری ۱۹۸۷ء)، ص ۳
۲۱۔ اقبال ریویو، (لاہور: جنوری ۱۹۸۴ء)، ص ۲۶۸
۲۲۔ انور سدید، ڈاکٹر، نئے جائزے، (لاہور: مغربی پاکستان اردو اکیڈمی)، ص ۲۱۸
۲۳۔ Daily *Excelsior* Jammu (جموں: یکم فروری ۱۹۸۷ء)، ص ۳
۲۴۔ ایضاً
۲۵۔ ماہنامہ العطش، (جموں: جنوری ۱۹۸۶ء)، ص ۶۸
۲۶۔ ایضاً ص ۱۷
۲۷۔ آزاد، جگن ناتھ، مؤلف، فکرِ اقبال کے بعض اہم پہلو، (سری نگر: شیخ غلام محمد اینڈ سنز، ۱۹۸۲ء) دیباچہ
۲۸۔ یاسمین کوثر، جگن ناتھ آزاد سے ایک تحریری انٹرویو، (جموں کشمیر: ستمبر ۱۹۸۹ء)، ص ۳۷
۲۹۔ آزاد، جگن ناتھ، نشانِ منزل (نئی دہلی: ماڈرن پبلشنگ ہاؤس، جون ۱۹۸۲ء)، ص ۱۷۴۔۱۷۵
۳۰۔ آزاد، جگن ناتھ، اقبال اور اس کا عہد، ص ۹۱
۳۱۔ ظہور الدین انظر، ڈاکٹر مرتب، ارمغانِ آزاد، ص ۱۴۴
۳۲۔ ایضاً ص ۱۴۵
۳۳۔ خلیق انجم، مرتب، جگن ناتھ آزاد حیات اور ادبی خدمات، ص ۲۰۲
۳۴۔ سہ ماہی لمحے لمحے، ص ۳۶۳۔۳۶۴

۳۵۔ آزاد، جگن ناتھ، نشان منزل، ص ۱۸۱
۳۶۔ یاسمین کوثر، "ڈاکٹر وحید قریشی سے بالشافہ گفتگو" (لاہور: بزمِ اقبال، ۱۳ دسمبر ۱۹۸۹ء)
۳۷۔ ماہنامہ العطش، ص ۸
۳۸۔ آزاد، جگن ناتھ، نشانِ منزل، ص ۲۵
۳۹۔ خلیق انجم، مرتب جگن ناتھ آزاد حیات اور ادبی خدمات، ص ۲۸۴
۴۰۔ سہ ماہی لمحے لمحے، ص ۳۶۲
۴۱۔ آزاد، جگن ناتھ، محمد اقبال: ایک ادبی سوانحِ حیات (نئی دہلی: ماڈرن پبلشنگ ہاؤس، مارچ ۱۹۸۳ء) ص ۱۱
۴۲۔ خلیق انجم، مرتب، جگن ناتھ آزاد حیات اور ادبی خدمات، ص ۳۱۱۔۳۱۲
۴۳۔ ظہور الدین اظہر، ڈاکٹر، مرتب، ارمغانِ آزاد، ص ۱۱۷
۴۴۔ ماہنامہ الحمرا (لاہور: جولائی ۲۰۱۳ء) ص ۱۸

◁▷

اسد محمد خان کے تکنیکی معاییر

سہیل ممتاز خان

Abstract:

Asad Muhammad Khan is among those post-modern fiction writers who have a rich command over the usage of techniques for telling some of his awesome stories. He profoundly knows all the modern fashions to sum up his narration. Well, from simple flash back to stream of consciousness and from montage to collage he proved himself a maestro who like Beethoven can symphonies his art ardently. Though a number of stories were told in a simple traditional way which owe its narrative discipline from our gigantic fiction writers like Munto, Badi and Asmat yet the modern technical nuances are the part of his work. He persistently did try to craft his story in its most natural way and used the language which really matched to it. The gone milieu and ambience which requires a great mastery to recreate them are common features of his sublime art. In fact, he resurrected that eras and periods of history which had had some moral lessons for us: and, this is not an easy job.

اسد محمد خان کی بیشتر کہانیاں منضبط پلاٹ لیے ہوئے ہیں۔ کہانی ایک سج اور سلیقے سے آگے بڑھتی ہے اور کلائمکس پر پہنچ کر قاری کو اپنے فکری جوہر سے آشنا کرتی ہے۔ افسانہ نگار کا یہ برتاؤ اردو کے کلاسیکل افسانوی ادب، جن میں احتیاط سے نمائندہ افسانہ نگار پریم چند، منٹو، کرشن چندر، بیدی اور عصمت وغیرہ کو شامل کر سکتے ہیں کا ایک طرح سے فنی تتبع ہے جو ان کی کہانیوں میں موجود ابلاغ کو بھی سامنے لاتا ہے اور ایک شاندار افسانوی روایت کو پہنچا بھی ہے۔ یہ فنی ڈسپلن اس امر کا غماز ہے کہ وہ اپنی کہانیوں کے جوہر کو محض اپنی ذات تک محدود نہیں رکھنا چاہتے بلکہ جنگل میں مور ناچا کے برعکس وہ ایک چالاک مداری کی صورت، گرداگرد کھڑے لوگوں کو، قریباً ہر اچھوتی شے کی

خبر بھی دینا چاہتے ہیں یہی وجہ ہے کہ افسانہ نگار کی وہ کہانیاں، جن میں پلاٹ کا معاملہ خاص ڈھیلا ڈھالا ہے وہاں بھی، وہ کہانیوں کے اصل معنوی اختصاص کو علامات و رموز کی بھینٹ نہیں چڑھاتے بلکہ بین السطور، اشاروں کنایوں اور کہیں کہیں لفظوں اور جملوں سے کہانی کی تفہیم میں اپنا حصہ برابر ڈالتے چلے جاتے ہیں۔ اس ضمن میں ان کی علامتی کہانیاں یعنی گھر، تراوجن اور سارنگ کو پیش کیا جاسکتا ہے کہ جہاں روایتی پلاٹ کا سلسلہ اتنا مضبوط نہیں لیکن کہانیاں اپنا ''ست'' پیش کرنے میں عاجز نہیں۔

کہانیوں میں موجود پلاٹ کی خوبصورتی کو برقرار رکھنے میں، افسانہ نگار اس شے کا خاص اہتمام کرتے ہیں کہ ان کی کوئی کہانی اینٹی کلائمکس کا شکار نہ ہو؛ فنی برتاؤ میں ان کی یہ احتیاط داد طلب ہے۔

''کل جس تختے میں برف کی طرح سفید پھول کھلے تھے آج اس میں انگارہ سے/لال گلاب دہک رہے تھے۔''[۱]

(غصے کی نئی فصل)

''باسودے والی مریم فوت ہوگئیں۔ مرتے وقت کہہ رہی تھیں کہ نبی جی سرکار! میں آتی ضرور مگر میرا ممدو بڑا حرامی نکلا۔ میرے سب پیسے خرچ کرادیے۔''[۲]

(باسودے کی مریم)

''پھر وہ جاتے جاتے غصے سے پلٹ پڑے، ''اور سنو، کون خبیث کہتا ہے وہ مسلمان نہیں تھے؟ کون کہتا ہے پٹھان نہیں تھے۔''[۳]

(سگی دادا)

افسانوی ادب کے روشن پہلوؤں کے مقلد ہونے کے باوجود وہ بہر طور ایک جدید افسانہ نگار ہیں اور انہوں نے نئے لکھنے والوں کو یہ واضح پیغام دیا کہ روایت کی پاسداری، لکھنے والے کو پیش پا افتادہ نہیں بناتی بلکہ اگر روایت کے روشن پہلوؤں کو ساتھ لے کر چلا جائے تو فن کی آبیاری کے ساتھ نئی جہتیں اور نئی سمتیں فکر آشنا ہونے لگتی ہیں۔ غالباً یہی سبب تھا کہ جدید افسانہ جو پلاٹ کے روایتی اسلوب سے ایک فاصلہ پر کھڑا ہو کر، اپنی معنویت اور اہمیت کے جوہر دکھاتا رہا اس کے مقابل اسد محمد خان ایسے لکھنے والوں نے پلاٹ کی اہمیت کو نظر انداز نہ کیا اور ایسی کہانیاں تخلیق کیں جو ایک بھرپور پلاٹ کے جملہ نقوش سے باہم آمیز ہونے کے باوجود، قاری کو متاثر کرتی ہیں۔ یہاں اس امر کی بھی وضاحت ضروری ہے کہ پلاٹ کی تشکیل میں افسانہ نگار صرف ۱۹۴۰ء کی دہائی کے طے شدہ مسلمات کو نہیں دہراتے، بلکہ بسا اوقات وہ پلاٹ کو ایک جدا ڈھنگ سے، مختلف تکنیکوں کو استعمال کرتے ہوئے، روایتی طریقۂ کار کے برعکس اکھاڑتے پچھاڑتے ہیں۔

''عسکری نے افسانوں میں پلاٹ کی جکڑ بندی کو توڑ دیا تھا بلکہ میں سمجھتا ہوں کہ بہت حد تک تحلیل ہو جانے دیا اور یہ ہمارے ہاں جدید افسانے میں پہلی بار ہو رہا تھا۔ اس کی کہانیوں میں شعور اپنی آزادہ روی سے بیانیہ منتقل کرتا ہے۔''[۴]

پلاٹ کی ٹوٹ پھوٹ کے معاملہ میں، اسد محمد خان کا بیانیہ بھی، شعور کی آزادہ روی سے متشکل ہوتا ہے اور یہاں ایسے موضوعات موجود ہیں، جنھیں روایتی ضابطوں سے گرفت میں لینا آسان نہیں۔ یوں دیکھیں تو ایسی کہانیاں جو علامات، اساطیر اور تجریدیت کے جملہ عناصر سمیٹتی ہیں کو قاری کے لئے پیش کرتے ہوئے، فاضل افسانہ نگار، پلاٹ کے روایتی ضابطے سے ہٹ کر ایک نئی اٹھان دیتے ہیں۔ ان کہانیوں میں یوم کپور، گھر، ترلوچن، براوو! براوو، ناممکنات کے درمیان، ایک وحشی خیال کا منفی میلا پن، سوروں کے حق میں کہانی، برج خموشاں، طوفان کے مرکز میں، سارنگ، رگھو با اور تاریخ فرشتہ، اَتی گھر کی آخری کہانی، ندی اور آدمی، ایک دشت سے گزرتے ہوئے، ٹکڑوں میں کہی گئی کہانی، شہر درگاں......ایک کمپوزیشن، ایک بلیک کومیڈی، گنجے ایڈورڈ کا سورج اور سفید گایوں کا میا کر شامل ہیں۔ یہاں پلاٹ ٹوٹ پھوٹ کر بھی کہانی کی تفہیم میں، اپنا کردار ادا کرنے سے معذور نہیں رہتا۔

کردار نگاری کے سرمائے سے کہانیاں جانچی جائیں تو افسانہ نگار متمم ثابت ہوتے ہیں۔ یہاں کرداروں میں بہت زیادہ تنوع اور انفرادیت ہے۔ تنوع اس اعتبار سے کہ کرداروں کی پیش کش میں تاریخ، تہذیب، جغرافیہ، مذہب، نسل اور طبقاتی تقسیم کا واضح خیال رکھا گیا ہے۔ کردار کسی ایک ماحول، جگہ یا علاقہ سے جڑے ہوئے نہیں بلکہ جہاں زمین، زمانہ اور تہذیب کا فرق ہے وہیں کردار بھی مختلف اور ایک دوسرے سے جدا نظر آتے ہیں اور پھر انفرادیت اس حوالہ سے کہ بعض کردار ایسے ماحول اور جغرافیے سے متعلق ہیں جو پہلے شاید ہی کبھی موضوع بحث بنے ہوں اور پھر یہ کردار اتنے جاندار اور حقیقی ہیں کہ زمانی اور مکانی بُعد کے باوجود، ان کا فطری جوہر ضائع نہیں ہوتا۔ اسد محمد خان تاریخ کے کسی گوشے کونے سے کردار ڈھونڈ نکالیں یا سندھ، بلوچستان کے کسی مضافاتی علاقے سے ہر دو صورتوں میں وہ اتنا اوریجنل اور زندہ محسوس ہوتا ہے کہ قاری کی بصری حسیات متحرک ہو جاتی ہیں۔ یعنی کردار آنکھوں کے سامنے گھومتے، چلتے پھرتے نظر آتے ہیں۔

اس ضمن میں باسودے کی مریم، مئی دادا، گھس بیٹھیا، ببر یار خان، جاکر کے حضرت فضل علیؒ اور غصے کی نئی فصل' کے حافظ شکر اللہ خان ایسی متعدد مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں کہ جہاں کردار اپنے ماحول سے اس قدر مطابقت رکھتے ہیں کہ اگر انھیں گرد و پیش کے ماحول سے الگ کر دیا جائے تو ان کی شناخت ختم ہو جاتی ہے۔ عابد علی عابد نے منٹو کے "کوچوان" کی اور تخیلیتی کے حوالے سے یہ کہا کہ اس کی گفتگو سے مڑے ہوئے تمباکو کی بو آتی ہے۔ یہی کچھ ہمیں اسد محمد خان کے ہاں بھی دیکھنے کو ملتا ہے۔ "نربدا" کا کنور بکرم نارنگ سنگھ اوجینی، "موتبر کی باڑی" کی بڑی بہو نیلما اور "ایک دشت سے گزرتے ہوئے" کا اللہ بخش شیدی ایسے انمٹ اور متاثر کن کردار ہیں جو ذائقے کی صورت آپ کے تالو سے چمٹ جاتے ہیں۔ ہمیں یہاں افسانہ نگار کے زبردست مشاہدے، تجربے اور کلینیکل حقائق بندی کی داد دینا ہو گی کہ انہوں نے کرداروں کے تنوعات اور انفرادیت میں بہت بڑا جوکھم اٹھایا ہے۔ کردار اگر کسی تاریخی واسطے سے پیش ہوا تو اس امر کا خیال رکھا کہ وہ جس تہذیب و معاشرت سے متعلق ہے۔ اس کے جملہ ارضی عناصر سے ہی وہ متشکل ہو۔ یعنی کردار تہذیبی رچاؤ سے مملو ہوں اور اس کے لئے یہ بھی ضروری ہے کہ ان کی گفتار، حرکات و سکنات اور نشست و برخاست میں کہیں کوئی جھول نہ آئے ورنہ کردار اوپرے اور ان گھڑ محسوس ہوں گے۔

یہی سبب ہے کہ کرداروں کے ان اوصاف کو، افسانہ نگار کمال مہارت اور سلیقہ مندی سے سامنے لاتے ہیں اور کردار جب گفتگو کرتے ہیں تو ان کا حسب نسب، معاشرت، علمی بصیرت، جرات، خوف، جہالت، عقیدہ ہر شے واضح ہونے لگتی ہے۔ اسے عابد علی عابد "بلاغت" کہتے ہیں یعنی جب کردار، بمقتضائے حال گفتگو کریں تو وہ بلاغت ہے اور "یہ فصاحت" سے اگلا درجہ ہے۔

کرداروں کے تنوعات پر مزید غور کریں تو یہ خوشگوار احساس، دامن گیر ہوتا ہے کہ افسانہ نگار کے ہاں کردار، دہرائے نہیں جاتے۔ یہاں ہمیں نت نئے چہرے اور طرح طرح کے لوگوں سے واسطہ پڑتا ہے۔ ھرِ پھر کر وہی کردار جانچنے یا سمجھنے کو نہیں ملتے جن سے آپ کا تعارف پہلے ہو چکا تھا۔ کرداروں کی اس پیش کش میں افسانہ نگار کا یہ شعوری اہتمام، قاری کی طبیعت کو جھنجھلاہٹ یا اوبنے سے بچاتا ہے اور قاری جہاں موضوعات کی انفرادیت اور تنوعات سے آشنا ہوتا ہے وہیں کرداروں کی ایک بھیڑ سے بھی متعارف ہوتا ہے۔ یہاں البتہ ایک کردار ضرور ایسا ملتا ہے جو کوٹھے اور چوباروں پر قریباً ایک ہی نام اور ایک مخصوص مزاج کی بابت دہرایا جاتا ہے یعنی جاوید لاجی والا یالمڈا رفیق جو دراصل ایک ہی کردار کے دو نام ہیں۔ یہ کردار سے لون، برجیاں اور مور، اِک میٹھے دن کا انت اور نصیبوں والیاں میں مسلسل نظر آتا ہے اور اس سے اس امر کی توضیح بھی ہوتی ہے کہ یہ کردار افسانہ نگار کے ہاں کس قدر اہم ہے اور پھر یہ کہ باوجود دہرائے جانے کے قاری اس سے تنگ نہیں آتا بلکہ ایک طرح سے، اس کردار کے لئے ترحم اور اخلاص کے جذبات پیدا ہوتے ہیں۔ یہاں اس شے کی بھی وضاحت ضروری ہے کہ کوٹھے چوباروں سے جڑی مذکورہ بالا کہانیوں میں آخری دو کہانیاں اِک میٹھے دن کا انت اور نصیبوں والیاں فکری سطح پر آپس میں متصل ہیں۔ یعنی ایک کہانی، جس مقام پر اختتام پذیر ہوتی ہے وہیں سے دوسری کہانی، جنم لیتی ہے۔ یعنی 'نصیبوں والیاں' پہلی کہانی 'اک میٹھے دن کا انت' کا پارٹ ٹو ہے اور عموماً 'پارٹ ٹو' پہلے پارٹ کے مقابلے میں ڈھیلا اور متاثر کن نہیں ہوتا تاہم مذکورہ صورت میں معاملہ اس کے برعکس ہے اور یہاں یہ بھی جاننا چاہیے کہ کوئی کہانی اختتام پذیر نہیں ہوتی۔ ایک کہانی سے کئی کہانیاں جڑی ہوتی ہیں۔ ایک ختم ہوئی تو دوسری نے جنم لیا۔ ٹیگور نے ایک جگہ کیا خوبصورت بات کہی کہ لیمپ کی روشنی آف کر دینے کا مطلب کسی شے کا خاتمہ نہیں بلکہ اس سے مراد یہ ہے کہ دن نکل آیا ہے اور شاید اسی لئے افسانہ نگار کو "ٹکڑوں میں کہی گئی کہانی" رقم کرنا پڑی۔

اردو کے نمائندہ ابتدائی افسانہ نگاروں کے ہاں بھی ہمیں کردار کی بنت میں متذکرہ اوصاف کی کارفرمائی ملتی ہے یعنی منٹو، بیدی، عصمت اور بعد کے افسانہ نگار غلام عباس، انتظار حسین، ممتاز مفتی، اشفاق احمد، احمد ندیم قاسمی وغیرہ کے ہاں متعدد ایسی کہانیاں ملتی ہیں کہ جو اپنے کرداروں کی بنت پر معروف ہوئیں اور اس روایت کے بانی اور داعی منشی پریم چند تھے جنہوں نے "کفن" میں چماروں کے خاندان کو پیش کرتے ہوئے اس قدر اور تجلیلی سے کام لیا کہ آج بھی کئی گھیسو اور مادھو ہم اپنے اردگرد، تلاش کر سکتے ہیں۔ پریم چند نے چماروں کے کنبے کو وہ زبان دی، جو کلی طور پر چمار ہی بولتے تھے اور جس کے سبب کردار "زندہ جاوید" ہو گئے۔ اسد محمد خان نے بھی کرداروں کی پیش کش میں اس امر کا خیال رکھا کہ متعارف ہونے والا کردار اپنی گفتگو، لب و لہجے اور ذخیرۂ الفاظ کی بنیاد پر فطری

محسوس ہو۔ اس کے لئے یقیناً بڑی احتیاط اور جستجو کی ضرورت تھی کیونکہ معمولی سی چوک بھی، جگ ہنسائی کا سبب بنتی ہے۔ غرض افسانہ نگار کی ایسی کہانیاں بہت کم پڑھنے کو ملیں گی کہ جہاں کردار اوپرے یا غیر فطری محسوس ہوں۔ کرداروں کی گفتگو میں لہجے اور تلفظ تک کی نزاکتوں کا اہتمام نظر آتا ہے۔ اردو زبان کے بیسیوں ادیب ایسے ہیں کہ جو کرداروں کے مکالموں پر کوئی خاص توجہ نہیں دیتے اور کردار اپنے گرد و پیش کے ماحول سے ہم آہنگ محسوس نہیں ہوتے۔ افسانہ نگار انہیں اپنے ہی رنگ ڈھنگ سے، اور اپنی عام سادہ زبان میں گفتگو کرتے دکھاتے ہیں جس سے کرداروں کا سپاٹ پن اور بعض مواقعوں پر ان کا مردہ پن صاف محسوس ہوتا ہے اور یوں کہانی کو پڑھنا تضیع اوقات لگتا ہے۔

اسد محمد خان کہانیوں کے اس معنوی پن سے بخوبی واقف تھے چنانچہ ان کے کرداروں کی گفتگو اس قدر فطری اور بے ساختہ ہے اور یہاں طرز ادا، تلفظ اور لہجے کا اس قدر محتاط خیال رکھا گیا ہے کہ بعض اوقات کرداروں کی گفتگو، گرفت کرنا ایک اوسط درجے کے طالب علم کے لئے، ممکن نہیں رہتا۔ اور یقیناً یہ بے ساختہ پن اور برجستگی جو کرداروں کی گفتگو میں بکثرت موجود ہے افسانہ نگار کے اعلیٰ کرداری معیارات کا پتہ دیتی ہے۔

"اتی جرا سی بڑی بہو؟" کے جواب میں اپنا چہرہ لڑکے کے قریب کیے تل والی نے انکار میں سر ہلایا۔ ناں جی.....اب اتے جرا سے بھی نہیں ہیں۔ کنور صاحب! تم گھڈ بات کاہے بولتے ہو؟ ہمار کمش کرنے کو؟"

لڑکے نے ہاں میں سر ہلایا۔" کیوں نہیں۔ تمہار کمش کرنے کو تو ہم جون کسم کہو اٹھائی لیں۔ جھوٹی، سچی۔ جو بولو تو جہر کھائی لیں......بولو گردن کٹائی دیں تمہار کمش کرنے کو۔
اس کی اداکاری کامیاب جا رہی تھی۔ باڑی کی عورت کو جیسے سن کے ہی نشہ ہو گیا تھا۔
مگر وہ کچی، بچی بچونگڑی بھی نہیں تھی۔ ہولے سے ٹھٹھا مار کے بولی، یہی سب آئی ٹھکرائن کو سنائے کے رجھالیا ہوئے گا۔ ہاں؟ بڑے کھلاڑی دکھائی پڑتے ہو کنور جی!"[۵]

(موچی کی باڑی)

افسانہ نگار اپنی کہانی اور اس کے کرداروں کے ماحول پر بڑی جزبینی اور زیرکی سے نگاہ ڈالتے ہیں اور اس امر کی جستجو کرتے ہیں کہ کہانی کا تعلق اپنے ماحول سے اس قدر فطری اور بے ساختہ ہو کہ پڑھنے والا کہانی میں گھل جائے اور یہ اہتمام ایسی تمام کہانیوں میں موجود ہے جہاں گرد و پیش کا ماحول یا منظر نامے کا بیان ناگزیر ہے۔ اسد محمد خان نے اپنی تحریروں میں موجود سبھی دنیا کو ایک زندہ اور متحرک فضا کے ساتھ بیان کرنے کا اہتمام کیا ہے اور اس کے لیے ہر کہانی کار کو تجربے، مشاہدے اور علمی بصیرت کے ساتھ ساتھ ایک خاص نوع کی کلینیکل ریاضت کو بھی بروئے کار لانا ہوتا ہے کیونکہ کسی بھی ماحول کو بیان کرنا ایک طرح سے لفظوں کی صورت پکچرائزیشن ہے اور اس معاملہ میں وہ نچلے لیلا ہنسائی سے کچھ کم نہیں۔ معاشرتی امور کے بیان میں افسانہ نگار جب ایک خاص ماحول تخلیق کرتا ہے تو وہ اس معاشرے سے جڑی تہذیبی روایات اور رسوم کو بھی ملحوظ رکھتا ہے اور جہاں جس شے کا بیان ضروری معلوم ہو وہ کہانی

میں ست آتا ہے۔

معاشرتی اور تہذیبی ماحول کا معاملہ کسی ایک زمانے یا عہد کو محیط نہیں۔ معاصر زندگی کو بیان کرنا آسان ہوتا ہے لیکن جب صدیوں پرانے کسی واقعے، معاملے یا سانحے کو کہانی کی صورت، جانچنا ہوتو ایسے میں ماحول کی پیش کش کا معاملہ قدرے دشوار اور پیچیدہ سا ہو جاتا ہے کیونکہ اس کے لئے درکار ریاضت کی صورت کچھ مختلف ہے۔ علمی وفکری ذہانت کے ساتھ ساتھ گہرا تاریخی اور تمدنی شعور ایک ایسی شرط ہے جس پر پورا اترنا ہر کہ ومہ کے بس کی بات نہیں۔ تاریخی حقائق سے آگاہی ایک معمولی بات ہے اصل معاملہ اس تمدن آشنائی کا ہے کہ جس سے گذر کر ہی چیزوں کو ازسرنو تخلیق کیا جاتا ہے اور اگر یہ آشنائی ادھوری رہ جائے تو پھر ماحول کا بیان اوہ گھڑا اور خام محسوس ہوتا ہے۔ اب خواہ کہانی کتنی ہی جاندار کیوں نہ ہو جب وہ اپنے گرد و پیش کے ماحول ہی سے لگا نہ کھائے گی تو وہ دھیرے دھیرے دم توڑ دے گی۔ اسد محمد خان نے ماحول کی پیش کش میں جزئیات نگاری، تاریخی وتہذیبی شعور اور جغرافیے تک کا خاص خیال رکھا۔ اور اس ضمن میں یوم کپور، گھڑی بھر کی رفاقت، قصے کی نئی فصل، جشن کی ایک رات، ایک سنجیدہ ڈی ٹیکٹو اسٹوری، مربدا، رگھو با اور تاریخ فرشتہ، موتجر کی باڑی، ندی اور آدمی، وارالخلافے اور لوگ، روپالی اور قافلے کے ساتھ ساتھ ایسی کہانیوں کے نام بہ سہولت لیے جاسکتے ہیں۔

یہ ایک طرح سے ۱۹۷۰ء کی دہائی سے شروع ہونے والا علامتی اور تجریدی افسانہ، جس میں ماحول کی پیش کش کا معاملہ کوئی خاص اہمیت نہ رکھتا تھا اور جسے پڑھتے ہوئے قاری ہمیشہ کہانی سے ایک فاصلے پر رہتا تھا، کا رد تھا۔ اسد محمد خان نے سے، یہ شے ثابت کی کہ علامتی اور تجریدی کہانیاں بھی ایک پراثر ماحول میں بیان کی جاسکتی ہیں اور ایسا بھی نہیں کہ جدید افسانہ کلی طور پر ماحول کی پیش کش سے محروم ہے۔ کئی ایسی خوبصورت کہانیاں پڑھنے کو ملتی ہیں جہاں ماحول کی تخلیق میں افسانہ نگاروں نے تفحص وکاوش سے کام لے کر کہانی کو بڑے سلیقے سے پیش کیا ہے تاہم یہ طے ہے کہ جدید افسانہ مجموعی طور پر ماحول سے کٹ کر، ایک دانشور کی حیثیت سے، قاری سے براہ راست مکالمے کا خواہاں تھا۔

> "افسانے کا پورا آرٹ پتھریلی زمین پر قدم جمانے، گہری کھائیوں اور تاریک غاروں میں جھانکنے کا آرٹ ہے افسانہ نگار کے لئے ان بلندیوں پر پرواز کرنا خطرے سے خالی نہیں جہاں مظاہر حیات آنکھوں سے اوجھل ہو جائیں اور گاؤں بستی میں اور آدمی آبادی میں گم ہو جائے۔ اردو کا نیا افسانہ بستیوں کا ذکر کرتا ہے، اس میں گاؤں کی فضا نہیں۔ لوگ آبادی کی شکل میں رہتے ہیں، سماج کا نام ونشان نہیں۔ کردار بے چہرہ اور بے نام ہیں..... منظر نگاری اور فضا بندی کے نئے نئے طریقے، ہرنسل وقت کے تقاضوں کے خیال رکھ کر ڈھونڈتی ہے۔ انہیں یک قلم ترک کر دینا یا ایسے اقلیدی طریقے ابھار کرنا کہ افسانہ، افسانہ نہ رہ کر معمایا سائنسی رپورٹ بن جائے، مستحسن نہیں ہے۔"[۱]

اسد محمد خان کی کہانیوں کا ایک خاص وصف ان میں موجود وہ ڈرامائی عناصر ہیں جن سے وہ قاری کو اپنی گرفت میں

جکڑے، فلم کی تکنیک برتتے ہوئے، تناؤ اور کشمکش کو بڑھا کر، ایک خاص طرح کا سنسناتا سسپنس کرتے ہیں اور کرداروں کے مابین یہ مکالماتی اور واقعاتی ڈرامہ کہ جس میں پیش کیا جانے والا منظر اتنا گھبراؤ لیے ہوتا ہے کہ قاری مکمل طور پر افسانہ نگار کے محاکاتی بیانیے میں گھل سا جاتا ہے اور پھر کہانی محض کہانی نہیں رہتی بلکہ کسی انتہائی دلچسپ ایکشن فلم کا حصہ بن جاتی ہے۔

> ''اس نے کھٹکے والا چاقو کڑکڑا کے کھولا اور میری طرف جھپٹا۔ میں کود کے پلنگ کے دوسری طرف چلا گیا۔ وہ بکتا، غراتا، نشے میں بڑاتا، لڑکھڑاتا بستر پہ چڑھ گیا۔ لمبا تڑنگا وہ تھا ہی، اس پر اوپر چڑھا ہوا تھا۔ لگتا تھا کوئی دیو مجھ پر حملہ کرتا ہے۔ میں سمجھ گیا اس وقت یہ دھمکا نہیں رہا، اپنے حواسوں میں نہیں ہے، بے دریغ مار دے گا۔ اس نے بستر پر کھڑے کھڑے ذرا جھک کے ایک بار چاقو کا ہاتھ چلایا۔ میں چیختا ہوا پلنگ کے نیچے گھس گیا۔۔۔۔ وہ بپھرے ہوئے کٹیلے کی طرح چاروں ہاتھ پیروں سے چلتا بہت مشکل سے پلنگ کے نیچے گھسا۔ پوری طرح آیا بھی نہ تھا کہ میں نے بچاؤ میں لات چلائی جو نہ معلوم کیسے اس کی ناک پر جم کے لگی۔۔۔۔اس کی ناک سے خون بہہ رہا تھا۔ میں سمجھ گیا کہ اب خاتمہ ہے میرا۔۔۔۔۔'' ۷

اس نوع کے اقتباسات افسانہ نگار کی کئی ایک کہانیوں میں موجود ہیں کہ جنہیں پڑھتے ہوئے قاری شدت سے متاثر ہوتا ہے اور اس کے لئے ہر اگلی سطر، ایک نئے شاٹ کی حیثیت رکھتی ہے اور پھر ڈرامہ کے مختلف مناظر اس قدر فطری ہوتے ہیں کہ ان کا اثر، دل و دماغ پر ایک مدت تک قائم رہتا ہے۔

موضوعاتی تنوعات کے متوازی تکنیکی تنوعات، افسانہ نگار کی فکر کے اظہار میں بنیادی حیثیت رکھتے ہیں۔ وہ کہانی کو مختلف نوع کی تکنیکوں سے ہم آہنگ کر کے ان کی ایک متناسب صورت گری کرتے ہیں اور اس امر میں ہمیں ان کے ہاں یہ خصوصی التزام بھی نظر آتا ہے کہ یہ یکسانیت کا شکار نہ ہونے پائیں۔ اسد محمد خان کا یہ متنوع تکنیکی اختصاص جدید افسانے کے قریباً ان تمام نقوش کو سمیٹتا ہے جن کی بابت وارث علوی کا یہ کہنا مناسب ہے:

> ''فرد کے اخلاقی، سماجی اور سیاسی مسائل حقیقت پسند، طنزیہ، ڈرامائی طریق کار کا مطالبہ کرتے ہیں جو اجتہادات سے گزرنے کے بعد زہرناک ظرافت، تاریک طربیہ، چشمۂ شعور، مونتاژ، کولاژ، ریوتاژ اور پاپ آرٹ اور ماس میڈیا کی مختلف تکنیکوں اور اسالیب کا استعمال کرسکتا ہے۔ خاطر نشان رہے کہ حقیقت نگاری ایک طریق کار ہے جو اپنے مقصد کے لئے بے شمار اسالیب اور تکنیکوں کا استعمال کرسکتا ہے۔'' ۸

بیشتر کہانیاں یوں تو بیانیے کی ذیل میں شیلف کی جا سکتی ہیں لیکن ایسی کہانیاں بھی موجود ہیں جہاں موضوع کی آبیاری میں افسانہ نگار کئی طرح کی تکنیکوں کو برتتا ہے اور اپنے فکری ثمرات سے قاری کو آشنا کرتے ہوئے داد پاتا ہے۔

بیانیے کے حوالہ سے ایک شاندار افسانوی روایت کی پیروی کا رنگ موجود ہے۔ کہانیوں میں موجود بیانیے کا

ایک سبب یہ بھی ہے کہ فکری ابلاغ میں کوئی امر سد راہ نہ ہو اور پھر یہ بھی نہیں کہ ایسی کہانیاں جن کا اظہار بیانیے کے وسیلے سے ہو، کسی اور تکنیک سے عاری ہیں۔ یعنی وہ کہانیاں، جن کی پیشکش میں وہ اپنا بیانیہ پھیلاتے ہیں، بیک وقت کئی اور طرح کی تکنیکیں بھی سمیٹے نظر آتی ہیں۔ مثلاً ''طوفان کے مرکز میں'' میں بیانیے کے ساتھ فلش بیک، چشمۂ شعور، تلازمۂ خیال، مونتاژ اور امپریشن ازم کی تکنیک واضح طور پر قاری کو متاثر کرتی ہے۔ بیانیے کی ذیل میں ترتیب دی جانے والی کہانیوں میں یومِ کپور، باسودے کی مریم، مئی داوا، گھس بیٹھیا اور چاکر وغیرہ اہم ہیں جو ایک رواں اور سبک دریا کی مانند، بیانیے کے پتوں کے بیچ بہتی ہیں اور ابلاغ کی ناؤ کامیابی سے اپنا سفر جاری رکھتی ہے۔

فلش بیک کی تکنیک جسے عام طور پر فلموں سے ماخوذ تصور کیا جاتا ہے اور جسے ہندوستان کے معروف فلم ڈائریکٹر، رائٹر اور شاعر گلزار نے اپنی انتہائی متاثر کن فلموں (آندھی، اجازت اور موسم وغیرہ) میں کامیابی سے برتا افسانہ نگار کے ہاں، بڑے رچاؤ کے ساتھ کہانی کی بنت میں اہم کردار ادا کرتی ہے۔ یہ وضاحت ضروری ہے کہ مذکورہ تکنیک جسے عام طور پر مغرب سے درآمد سمجھا جاتا ہے ہمارے کلاسیکل ادب میں صدیوں پہلے استعمال ہو چکی ہیں اور نہیں تو ''باغ و بہار'' ہی کو دیکھ لیجیے کس سادگی اور خوبصورتی سے اس موضوعِ بحث تکنیک کا استعمال ''میرا من'' نے کیا۔ جدید فکشن میں یہ تکنیک بڑے غیر محسوس طریقے سے استعمال ہو رہی ہے۔ قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کے ہاں تو یہ تکنیک کچھ اس بہتر انداز پر برتی گئی کہ ان کی تحریریں، فلم کے چاق و چوبند اسکرپٹ کے حصے معلوم ہوئے۔ اسد محمد خان نے بھی اپنی بعض کہانیوں میں اس تکنیک کا استعمال اچھے انداز پر کیا اور پھر ماضی میں جا کر انہوں نے جس طرز پر ایک گمشدہ کلچر اور تاریخ کو ازسرِنو زندہ کرنے کی کوشش کی ہے یہ ایک انتہائی، غیر معمولی بات ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ ایک طرح سے، پورے ایک عہد کو، پھر سے زندہ کر دکھانے کے مترادف ہے اور پھر کچھ اس طرح سے زندہ کرنا کہ دیکھنے والا خود کو محاکاتی منظر کا حصہ جانے۔ گھڑی بھر کی رفاقت، شہر کوفے کا محض ایک آدمی، اور جشن کی ایک رات، ایسی کئی کہانیاں ہیں جن میں افسانہ نگار، تاریخ کو ایک جیتے جاگتے منظر نامے میں بدلنے کی کوشش کرتا ہے۔

> ''حاضرین میں کھلبلی مچ گئی۔ صدر الصدور حسن علی خان، جن کی فرمائش پر ''شیر بھون'' کی ڈھنڈار عمارت میں تنبور نوازی اور بیت خوانی کی یہ محفل ہو رہی تھی، محفل کے صدر سے اٹھ کر برہنہ پا دالان میں نکل آئے۔ سرمست خان نے تنبور اپنے خادم خاص کے حوالے کیا جو اسے دوشالے میں لپیٹ کر ستون کی آڑ میں جا کر کھڑا ہوا اور خود سرمست، صدر الصدور حسن علی خان کے ساتھ قدم بڑھاتا سلطان کی پیشوائی کو چلا۔ نوجوان رسالے دار، جس نے بیت خوانی کی سرخوشی میں اپنی دستار کو زرا کج اور بے ترتیب ہو جانے دیا تھا، ہڑبڑا کر اٹھا اور ستون کی اوٹ میں جا کر نئے سرے سے دستار باندھنے لگا۔''[9]

''ٹکڑوں میں کہی گئی کہانی'' خطوط کی تکنیک میں مرتب ہوئی۔ یہ وہ سیاحتی خطوط ہیں جو اسد محمد خان نے اپنے رفیق

خاص، مُبین مرزا کو لکھے۔ یہ خطوط اسپین، پرتگال اور فرانس کی سیاحت کے ساتھ افسانہ نگار کے مشاہدے، تجزیے، معلومات، تجربات اور ماضی کی اچھی بری یادوں کا تذکرہ لیے ہوئے ہیں۔ تحریر کی تکنیک متاثر کن ہے جو زندگی کے مختلف دورانیوں کو ایک ساتھ دیکھنے کی کاوش میں اپنا کردار خوب ادا کرتی ہے۔ یوں قاری سیاحت کے ساتھ اس زندگی سے بھی آشنا ہونے لگتا ہے جو ٹکڑوں کی صورت، منتشر حالت سے ایک متحد اکائی میں سمٹتی ہے اور افسانہ نگار کی زندگی کی نمائندہ تحریر بن جاتی ہے۔

> ''یہاں منگو پیر روڈ پر حسرت موہانی کالونی میں ایک جھگی میں رہتا تھا میں، اپنی ایک خالہ کے ساتھ۔ وہ بارشوں کے برس تھے۔ سال ستاون کہ چھپن ہوگا۔ بارش سیدھی جھگی میں چلی آتی تھی اور کیونکہ چٹائی کی چھت کے نیچے بھیگنے میں کوئی مزہ نہیں تھا؛ اس لئے میں اپنے ہاتھ کی بنائی میز پر، اپنی کتابوں کو اچھی طرح ترپال ڈھک کے، خود بھیگتا ہوا اور گاتا ہوا کالونی کے پیچھے والی MARSHY LAND میں نکل جاتا تھا۔''[۱۰]

چشمۂ شعور (STREAM OF CONSCIOUSNESS) اور تلازمۂ خیال (ASSOCIATION OF IDEAS) کی تکنیک افسانہ نگار کی علامتی اور غیر علامتی کہانیوں میں متحرک ہے۔ گھر، ترلوچن، ایک وحشی خیال کا منفی میلاپن، طوفان کے مرکز میں، سارنگ، رگھوبا اور تاریخ فرشتہ اور شہر مردگاں......ایک کمپوزیشن ایسی کہانیوں میں جزوی طور پر مذکورہ تکنیکیں استعمال ہوئیں۔ بنیادی طور پر ان تکنیکوں سے افسانہ نگار نے اپنے ان خیالات سے قاری کو آشنائی فراہم کی جو شعور کی فکری تالا بندی کے سبب، لاشعور میں بے سدھ پڑے رہتے ہیں۔ تلازمۂ خیال اور مونتاژ کی نمائندہ کہانیوں میں ''طوفان کے مرکز میں'' اور ''سارنگ'' شامل ہیں۔ جنھیں مذکورہ تکنیکوں کے بغیر پیش کرنا شاید بیانیے کے بس سے باہر تھا۔ یہی سبب ہے کہ جب موضوع منفرد اور پیچیدہ ہو جائے تو اسلوب کے ساتھ تکنیک بھی سادہ نہیں رہتی۔ ''گھر''، ''ترلوچن''، اور ''براوو! براوو'' میں برتی جانے والی تکنیک موضوع کی حساسیت سے ہم آہنگ ہے۔ یہاں چشمۂ شعور، تلازمۂ خیال کے ساتھ کہیں کہیں مونتاژ کی سی صورت پیدا ہو گئی ہے۔ کسی بھی بڑے فنکار کی سائیکی کو جاننے میں مذکورہ فنی اوصاف غیر معمولی معاونت فراہم کرتے ہیں مثلاً اسد محمد خان کی بیشتر کہانیاں سادہ بیانیے کی ذیل میں آتی ہیں اور یہ اس اَمر پر دال ہے کہ وہ اپنی فکر کی صراحت میں بے وجہ کی رود کاوش سے کام نہیں لیتے۔ وہ ایک سادہ قرینے سے، اپنی بات دوسروں تک پہنچانے کا، ایک واضح نقطۂ نظر رکھتے ہیں اور یوں بھی جب کہ نسلاً پٹھان ہیں تو اپنی بات، صاف صاف اور دھڑلے سے کرنا چاہتے ہیں۔ اپنی بعض کہانیوں میں وہ ناپسندیدہ کرداروں یا اسفل فکر کے حامل لوگوں کو ڈنکے کی چوٹ پر، برا بھلا کہنے سے دریغ نہیں کرتے۔ لیکن اسی کے ساتھ یہ بھی واضح ہو کہ اگر موضوع سادہ نہ رہے اور بات سیدھے سبھاؤ کرنے سے معنویت کھو دے تو پھر ''ایک دشت سے گذرتے ہوئے'' اور ''سارنگ'' ایسی کہانیاں وجود پاتی ہیں اور یہاں فکری اور فنی اوصاف کچھ اس طرح سے یک جا ہو گئے ہیں کہ انہیں باہم ایک دوسرے سے علیحدہ کرنا یا فرداً فرداً دیکھنا، ایک دشوار معاملہ ہے۔ دراصل یہ کپڑا رنگنے کا ایسا کام ہے کہ جس میں مختلف رنگ آپس میں مل کر ایک نیا رنگ

بناتے ہیں۔"ایک دشت سے گذرتے ہوئے" ایسی بے مثل کہانی کو پڑھتے ہوئے یہ جاننا قاری کے لئے مشکل نہیں رہتا کہ اس میں چشمۂ شعور، سرئیلزم اور مونتاژ کمال صناعی سے برتی گئی ہے۔ اس سے کہانی کو ایک بڑی اٹھان ملی۔ جو قاری کو پہلی سطر سے آخری سطر تک محظوظ رکھتی ہے۔ سرئیلزم کے حوالہ سے ایک خوبصورت وضاحت قابل غور ہے۔

"Surrealism found its justification in freud's theory of the unconscious, and is to be understood as an art partly of dream-imagery."[۱۱]

اس مذکورہ کہانی کا مرکزی کردار "جادا" ایک نیم خوابیدہ حالت میں اپنی محبوبہ "سگاں" اور غار یار "شیدی اللہ بخش" سے فرداً فرداً مختلف مناظر میں ملتا ہے اور مرنے سے قبل صرف تخیل کی سطح پر زندگی، کامل یقین اور امید سے بھر جاتا ہے۔ تکنیکی اعتبار سے یہ کہانی تکمیلیت کی ایک لا جواب صورت ہے۔ کچھ یہی رنگ ہمیں ان کی کہانی "سارنگ" اور "طوفان کے مرکز میں" ملتا ہے۔ یہاں بھی مونتاژ کی تکنیک بڑی مہارت سے استعمال ہوئی ہے۔ بیک وقت کئی شاٹس ایک ساتھ اکٹھے مگر مختلف پس مناظر کے ساتھ موجود ہیں۔ سارنگ میں "دلت پرشوں" کی قابل ترس حالت کے متوازی ایک ہندو دیو مالا موجود ہے۔ یعنی مختلف صورتیں ہیں جو ایک معنوی ربط میں کہانی کو آگے بڑھاتی ہیں۔

کولاژ کی تکنیک بھی افسانہ نگار کے ہاں برتی گئی۔ "ٹکڑوں میں کہی گئی کہانی" اور سفید گایوں کا میاکر" بنیادی طور پر اسی تکنیک کے نقوش ابھارتی ہیں۔ "سفید گایوں کا میاکر" تو کاملاً اس مذکورہ تکنیک کے کینڈے میں رہ کر قاری سے مکالمہ کرتی ہے اور غالباً یہ موضوع کا تقاضا تھا کہ اسے کولاژ کی تکنیک ہی میں سامنے لایا جائے۔ اس تکنیک کے حوالہ سے شمس الرحمٰن فاروقی کا کہنا خاصا متنازع ہے۔

"کولاژ (COLLAGE) کی تکنیک افسانے کی نہیں ہے۔ میں اسے بصری فن (VISUAL ART) کے زمرے میں رکھتا ہوں، اور اس کو انسانی ذہن کی اس سینکڑوں برس پرانی کوشش کا نیا اظہار سمجھتا ہوں کہ کس طرح دیکھا ہوا اور سنا ہوا بالکل ایک ہو جائیں، یعنی جس چیز کو آپ دیکھ سکیں، اسی کو آپ سن سکیں۔"[۱۲]

مذکورہ بالا رائے سے الجھے بغیر صرف اتنی وضاحت ضروری ہے کہ ہر موضوع ____ اسلوب اور تکنیک کو ساتھ لیے فن کا حصہ بنتا ہے یعنی افسانہ نگار لاشعوری طور پر یہ جاننے لگتا ہے کہ اسے جو بات کہنا ہے وہ کس ڈھنگ اور رنگ میں کہنی ہے۔ وہ اپنی فکر کی فنی آحاد سے بخوبی آگاہ ہوتا ہے اور بڑا لکھاری کبھی بھی اپنی فکر کو فن کی بھینٹ نہیں چڑھاتا اور نہ وہ فن کے جملہ تقاضوں سے بے سبب چھیڑ چھاڑ کرتا ہے۔ یہ تخلیق ایک ایسی منفرد کیمسٹری ہے کہ جسے مکمل طور پر سمجھا یا کرنا ممکن نہیں کیونکہ اسے کاملاً جاننے کے لئے انسانی دماغ کی ساخت سے ہٹ کر، اس جوہر کی تفہیم سے آشنائی ناگزیر ہے جو ساخت سے کہیں پرے پیچیدہ اور لاینحل تخیلات کی آماجگاہ ہے۔

خود کلامی (SOLILOQUY) اور تمثیل کا فردی منظر (MONOLOGUE) یوں تو بنیادی طور پر

ڈرامہ کے فنی اوصاف کی حیثیت سے شناخت ہوتے ہیں لیکن جدید افسانے میں اسے بطور فیشن کے بھی خوب برتا گیا۔ یہاں تک کہ قاری کی طبیعت اوبنے لگی اور پھر ناقدین نے اسے خوب آڑے ہاتھوں لیا۔

"جدید افسانہ READABLE نہیں رہا کیونکہ اس کی تکنیک اور اسلوب بنیادی طور پر ایک بور آدمی کی گفتگو کے تمام معائب لیے ہوئے ہیں، یعنی تکرار، بے جا طول، ژولیدہ بیانی اور خود کلامی۔"[۳۱]

شاید یہی وہ سبب خفیف تھا کہ اسد محمد خان کی کہانیوں میں، مذکورہ تکنیکیں زیادہ استعمال نہیں ہوئیں۔ اگرچہ کہانیوں میں کلی طور پر اس تکنیک سے گریز ممکن نہیں۔ اسی لئے افسانہ نگار جب اپنا بیانیہ پھیلاتے ہیں تو کہیں کہیں ان تکنیکوں کے نقوش مرتب ہو کر، کہانی کی تجسیم میں معاون بن جاتے ہیں۔ انہیں 'یوم کپور، ممی داوا، اور تر لوچن' ایسی کہانیوں میں بہ سہولت تلاش کیا جاسکتا ہے اور پھر چند ایسی کہانیاں بھی ہیں، جن کا بیشتر حصہ خود کلامی اور مونولاگ سے جڑا ہوا ہے۔ یہ کہانیاں مجموعی طور پر علامتی پیرائے میں بیان ہوئی ہیں۔ 'گھر'، 'ناممکنات کے درمیان'، 'ایک وحشی خیال کا منفی میلاپن'، 'برج خموشاں' اور 'مرتبان'...... آوازوں کا ایک ناٹک' ایسی کہانیاں ہیں جو خود کلامی اور مونو لاگ کی تکنیک سے وجود پاتی ہیں۔

فکری سطح پر افسانہ نگار بہت سے متنوع اور منفرد موضوعات کو محاکاتی اور تمثیلی پیرائیوں میں ترتیب دے چکے ہیں۔ ان کا یہ فکری اختصاص اپنے قالب میں اسلوب کے بدلتے ہوئے تیکھے اور رنگارنگ شیڈز رکھتا ہے۔ جس سے ان کی بیشتر کہانیوں میں اور تخلیقی کا معاملہ ایک بڑی سطح پر متحرک ہو چکا ہے۔ موضوع کے اعتبار سے اسلوب کا بدل جانا ازخود کوئی میکانکی عمل نہیں اس کے لئے تخلیق اور تحقیق کے دو پاٹوں سے گزر کر ہی کوئی شے معیار اور معقولیت کا مقام حاصل کرتی ہے۔ اردو ادب میں غالباً انتظار حسین کو یہ انفرادیت حاصل تھی کہ جن کے قاری نے مختلف اور منفرد اسالیب کا ذائقہ چکھا۔ بودھ جاتک کہانیوں سے اسلامی تاریخ اور ہندو دیو مالا تک کے قصے کہانیوں میں ان کے بدلتے ہوئے اسالیب ___ علامت اور تجریدیت کی باہم آمیزش سے اردو افسانوی ادب میں وقیع اور قابل احترام حیثیت سے جانچے گئے ہیں اور پھر ان کے ہاں جو مقدس بائبل کا لب ولہجہ آتا ہے وہ بھی اردوں کے ہاں بہت کم دیکھنے اور پڑھنے کو ملتا ہے۔

انتظار حسین کے بعد یہ اسد محمد خان ہیں جو مختلف اسالیب کو بروئے کار لائے اور اپنی کہانیوں کے فطری جوہر کو زائل ہونے سے بچایا۔ تفحص و کاوش کے ان اسلوبیاتی معاملات میں، اسد محمد خان کے ہاں، انتظار حسین ہی کی مانند، یہ شعوری کاوش ملتی ہے کہ وہ کہانی کے موضوع سے کاملاً انصاف کریں تاکہ پڑھنے والا بعینہٖ اس ماحول اور فضا کو محسوس کرے۔ جس میں پیش کردہ کردار زندہ، جیتے جاگتے محسوس ہوتے ہیں۔ ایک پوری فلم ذہن کی پردہ سکرین پر دوڑنے لگتی ہے۔ لباس کی تراش خراش سے لے کر نشست و برخاست کے تمام کوائف جب تک معلوم نہ ہو اس وقت تخلیق نو (Recreation) کا معاملہ طے نہیں پاتا۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ اسد محمد خان اردو کے عام سادہ اسلوب کے علاوہ ہندی اور فارسی رنگوں میں کہانی کو نکھارتے ہیں اور پھر اس کے ساتھ اسلوب کو موضوع سے ہم

آہنگ کرنے کے لئے کہیں کہیں بندیل کھنڈی زبان اور انگریزی ذخیرۃ الفاظ کو بھی برتتے ہیں۔ اردو ادب میں بہت سے ایسے لکھنے والے ہیں کہ جن کے ہاں خوبصورت اور منفرد موضوعات کی بھرمار ہے لیکن اسلوب پر گرفت نہ ہونے کے سبب کہانیوں کا خام یا کچا پن ایک زیرک قاری کو کھٹکنے لگتا ہے اور یہ بات کسی ایک اسلوب کی نہیں بلکہ یہ تو ان اسالیب کا معاملہ ہے کہ جو اردو زبان کی درخشاں روایت سے جڑ کر، بات کہنے کے ڈھنگ کو، بہتر بناتے ہیں۔ استعارے کی زبان میں بات کی جائے تو ان کی یہ انفرادیت اور بے مثل صناعی اس شے کا پتہ دیتی ہے کہ ان کے ہاں دوآبہ کی زرخیزی آبِ رواں کی صورت، شمال سے جنوب کی سمت سفر کرتے ہوئے الٰہ آباد کے سنگم پر ملتی ہے اور پھر جبل پور سے، دریائے زبدا کی صورت وندھیا چل سے ہوتے ہوئے بحیرۂ عرب کو جالیتی ہے۔

جغرافیائی سطح پر جہاں دنیا کے عظیم دریا، گنگا اور جمنا ہندوستان کی زرخیزی کو سمیٹے ہوئے ہیں وہیں اردو ادب کی فکری اور لسانی ترویج میں بھی اس خطے کا کردار بنیادی نوع کا ہے چنانچہ یہ دیکھنا کہ افسانہ نگار کے ہاں ہندوستان کے شمال مغربی حصے سے لے کر ہندوستان کے وسط تک (مدھیا پردیش) کے لسانی نقوش کہانی کی بنت میں کیا مثالی کردار ادا کرتے ہیں، کچھ دشوار نہیں۔ ہندوستان کا وسطی علاقہ یعنی ریاست بھوپال کی ارضی اور تہذیبی زندگی ان کی کہانیوں میں، کرداروں کی صورت، قاری سے مخاطب ہوتی ہے۔ یہ بندیل کھنڈ کا وسیع علاقہ جہاں زبان کا کینڈا بنیادی طور پر مغربی ہندی ہی کا رہتا ہے ان کے فکر وفن کا مرکزہ کہا جاسکتا ہے۔ یہاں کی ثقافت، تہذیب، زبان اور جغرافیہ، افسانہ نگار کی تحریروں میں تانے بانے کا کام کرتا ہے۔ اس سارے لسانی تلازمے کا بیان جو دوآبے اور ہندوستان کی وسطی ریاست بھوپال کی ثقافت اور تہذیب سے مربوط ہے، اس لیے ضروری ہے کہ اس کا ذکر کیے بغیر، ہم افسانہ نگار کی زبان اور اسلوب کے بارے میں کوئی معقول بات نہیں کر سکتے۔

اسد محمد خان کی کہانیوں کا اسلوب موضوع کے ڈھب پر اشکال بدلتا ہے۔ کئی ایک کہانیوں میں یہ اردو کا ستھرا مذاق لیے ہوئے ہے۔ جو ہمارے کلاسیکی افسانہ نگار منٹو کا اسلوب تھا اور بعد میں مثالی اور رومانوی لمس کو سنبھالے احمد ندیم قاسمی کے ہاں دیکھا جاسکتا ہے۔ اس اسلوب میں انہوں نے کئی ایک خوبصورت کہانیاں تخلیق کیں جن میں باسودے کی مریم، مئی دادا، چاکر اور مردہ گھر میں مکاشفہ وغیرہ شامل ہیں۔ ایسی کہانیوں میں کہیں کہیں فارسی اور ہندی الفاظ و تراکیب کی کمی بیشی محسوس کی جاسکتی ہے تاہم مجموعی طور پر یہ کہانیاں اردو کے عام فہم اسلوب میں لکھی گئیں۔

> ''یہی زمانہ تھا کہ ریاستی حکومت نے آتشیں اسلحہ اور چنداج سے زیادہ پھل کے ہر دھارے دار آلے کے لائسنسوں کی سختی سے پڑتال شروع کردی۔ نئے لائسنس جاری ہو رہے تھے۔ مگر بڑی سفارشوں کے بعد۔ اور لائسنس کی سالانہ فیس بھی ہوتی تھی۔ جو بڑی ''جیادتی'' کی بات تھی، مگر پہلا مسئلہ لائسنس کا حصول تھا۔ مئی دادا نے اماں کی خوشامد کر کرا کے ماموں سے سفارش کروائی۔ وہ پولیس میں کوئی توپ افسر تھے اور مئی دادا کا کام بن گیا۔ زیجے کا بارہ آنے والا سالانہ کا لائسنس جاری ہو گیا۔''[۳۱]

(ممی دادا)

افسانہ نگار کی چند کہانیاں ایسی ہیں جو ہندی آمیز اسلوب میں بیان ہوئیں۔ خصوصاً وہ کہانیاں جو ہندو دیو مالا سے مربوط ہیں۔ ان میں ترلوچن اور ناممکنات کے درمیان (جزوی طور پر) اور سارنگ کے ساتھ ساتھ ملفوظات بھپوتا کو کسی قدر سامنے رکھا جا سکتا ہے۔ حالانکہ مؤخر الذکر کہانی بلیک کومیڈی کے زمرہ میں آتی ہے اور یہاں کوئی دیو مالائی کردار نہیں۔ مذکورہ کہانیوں میں دو کہانیاں ناممکنات کے درمیان اور سارنگ ایسی کہانیاں ہیں کہ جہاں اسلوب سے ہٹ کر اگر دیو مالا کرداروں سے آشنائی نہ ہو تو کہانیاں معمہ اور پہیلیاں بن جاتی ہیں۔ اور ناممکنات کے درمیان تو اسد محمد خان طبع زاد دیو مالا کو بروئے کار لائے۔

"میں نے ادی پُرش کے ننگے اشچوایٹ پر ایک روح زندہ کو منڈلاتے اور اترتے ہوئے دیکھا ہے اور میں سمجھتا ہوں کہ زندگی پیدا کرنے کا بس یہی ایک طریقہ ہے۔ میں وہیں تھا جب نیلے امن کا پہلا نقطہ ادی پُرش کے سر کی پشت پر نمودار ہوا اور پھیلنے لگا اور پھیل کر نیلے ٹھنڈے شعلوں کا الاؤ بن گیا اور بھیرویں کی نارنجی لپٹ کے ساتھ ایک روح زندہ ٹیرا کوٹا کے اس ننگے اشچوایٹ پر اتری اور اس نے کہا "جاگیے برج راج کنور جاگیے، کنول کسم پھولے"۔۱۵

(ناممکنات کے درمیان)

اور سارنگ کا یہ اقتباس ملاحظہ کیجئے۔

"ماں پاروتی نے لمبی پتلی انگلیوں سے اپنے رخسار چھوئے جو مہیشور شیو شنکر کے خیال سے گلابی ہوئے جاتے تھے اور تپ رہے تھے۔ جے اُمادر! جے دگمبر! جے مہیشور!"۱۶

افسانہ نگار کی وہ کہانیاں کہ جن میں تاریخ، شیر شاہ سوری اور ان کے عہد کے مختلف متعلقات موجود ہیں، میں موضوع کی مناسبت سے فارسی الفاظ و تراکیب کا استعمال زیادہ ہے۔ یعنی یہ اسلوب فارسی آمیز ہونے کے سبب بہ آسانی شناخت کیا جا سکتا ہے۔ ہندوستان میں مسلم ثقافت کی تشکیل اور فنون لطیفہ سے وابستگی کے بنیادی محرکات کا سبب فارس و عرب کی وہ ملی جلی تہذیب تھی جس نے اس خطے کی معاشرت سے تمکل کرفن کے ان جملہ لوازمات کو سینچا جو نہ صرف عہدِ شاہان میں مروج ہوئے بلکہ صدیوں کا سفر طے کرنے کے بعد آج بھی کم و بیش فن اور زبان کی سطح پر معیار و مرتبہ کی نئی بساطیں بچھا رہی ہے۔ اردو زبان کو جو مختلف اسالیب کا تنوع حاصل ہے اسے ہم فارس و عرب اور ہند کی تہذیب کا دین کہہ سکتے ہیں۔ آج اردو کی وہ صورت جو فارسی آمیز ہے اور جو علمی، فکری اور ادبی حلقوں میں زیادہ معتبر سمجھی جاتی ہے کی بنیاد کھڑی بولی کی وہ شکل ہے جو ہندوستان کے شمال میں مراد آباد، بجنور، مظفر آباد اور دھرہ دون کے میدانی علاقوں کے ساتھ دہلی میں پرورش و پرداخت پاتی رہی اور جو قریباً ایک ہزار سال تک فارس کے زیر سایہ بڑھتی اور پھلتی پھولتی رہی۔ سلاطین دہلی ہوں یا پھر مغل فرمانروا ان سب کے ہاں فارس کی تہذیب و معاشرت انتہائی معتبر مقام رکھتی تھی۔ مغل پینٹنگز، خطاطی، منی ایچرز، تعمیرات اور باغات تک کی کانٹ چھانٹ میں گنبد والی بسیط ثقافت کا اثر گہرا رہا۔ عرب کی روح فارس کی تہذیب کو سموئے، دوآبے کی معاشرت سے جڑ کر،

انسانی زندگیوں میں ایک بڑی تبدیلی لا چکی تھی یہی تبدیلی زبان کی سطح پر بھی واقع ہوئی۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ جب اسد محمد خان تاریخ کے جھروکوں سے معاملات و واقعات سمجھنے کی جستجو کرتے ہیں تو ان کا اسلوب بھی بدل جاتا ہے اور ہمیں زبان کا وہ رنگ ملتا ہے جو فارسی آمیز ہونے کے سبب واقعات کے بیان میں موزوں ترین ہے۔

> ''جس شہر میں سلطان یا سلطانہ موجود ہوں، وہاں دیوان شرط کی ذمہ داریوں میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ یہ بات مملکت کے میر تزک اور دربار کے حجاب دار (یہ دونوں عہدے دریا خان کے پاس تھے) سے زیادہ کون جانتا ہوگا۔ دریا خان جانتا تھا کہ کتنے ہی مخبر اور پرچہ نویس ولایت 'الف' کی سرکار' میں اس وقت زندگی کے ہر شعبے کی ہر عامی اور سرکاری سرگرمی کا مشاہدہ کر رہے ہوں گے اور ڈاک چوکی کے تیز رو نظام کو لیاقت سے استعمال کرتے ہوئے آس پاس کے احوال سمیت اپنے مشاہدات، داروغہ ڈاک چوکی کی وساطت سے خود سلطان والا جاہ یا سلطانہ معظمہ تک پہنچاتے ہوں گے۔ مگر دریا نے یاد کیا کہ سلطان کچھ عرصے سے علیل ہیں، اس لیے بے شمار پرچہ نویسوں کی بھیجی ہوئی بے حساب خبریں خود ان کے ملاحظے میں نہیں آ رہیں۔ پھر بھی دیوان وزارت آٹھوں پہر بیدار رہنے والا محکمہ تھا تو اس کے ہوتے دریا خان کو ڈاک چوکی کے فرائض ادا کرنے کی کیا ضرورت ہے۔''[۶۷]
>
> (ایک سنجیدہ ڈی ٹیکٹو اسٹوری)

ان کہانیوں میں گھڑی بھر کی رفاقت، غصے کی نئی فصل، جشن کی ایک رات، رگھو با اور تاریخ فرشتہ، ندی اور آدمی، دارالخلافے اور لوگ اور رویالی ایسی کہانیاں اہم ہیں۔

افسانہ نگار کے ہاں انگریزی اور مقامی لب ولہجہ کے بھی کئی ایسے اسالیب ہیں جو ان کہانیوں میں بکھرے نظر آتے ہیں جو ایک طرف تو کہانی کار کی قادر الکلامی پر دال ہیں اور دوسرے کہانی کے موضوعات سے عہدہ برآ ہونے کی ایک اہم کوشش بھی ہے۔ ''طوفان کے مرکز میں'' ایک ایسی ہی کہانی ہے جس میں انگریزی لب ولہجہ کھٹکتا ہے اور پڑھنے والا قرۃ العین حیدر کے رنگ، ڈھنگ کو محسوس کر سکتا ہے۔ مذکورہ اسالیب کے علاوہ ہمیں جو اسلوب ''نربدا'' میں کرداروں کی گفتگو کے حوالہ سے ملتا ہے وہ ارضی ہونے کے ساتھ ساتھ عقیدے اور اس کی تعلیمات سے بھی ہم آہنگ ہے جبھی تو کہانی کا ایک مرکزی کردار، سارنگ' نیزے کو دشمنوں پر پورے لیش کے ساتھ پھینکتے ہوئے ''جے جے وکرما'' کہتا ہے اور دریائے ''نربدا'' کا احترام بھی اپنے ہندو عقیدے کے مطابق کرتا نظر آتا ہے۔ قاری کرداروں کے وسیلے سے بندیل کھنڈی زبان کے ذائقے سے آشنا ہوتا ہے۔ یہ کہانی کی ضرورت بھی تھی اور جغرافیے کا اقتضا بھی۔ یہاں کرداروں کی گفتگو بعض مقامات پر اس قدر دلچسپ اور ڈرامائیت لیے ہوئے ہے کہ قاری اس اسلوب سے ناآشنا ہونے کے باوجود، مسحور ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔

''کھیا بولا'' ویسے چاروں بٹ ماروں نے عورت کو کوئی چیز کی کمی محسس ہونے وی۔ ناج، گھی، تیل، دال، گڑ، سمٹی ڈھیر کر کے رکھا تھا سسروں نے۔ ایک بات بھل منسی کی یہ تھی کہ بساطی کی دھوا سے ماس اوس کدے نہیں

پکوایا۔ کھد پچھواڑے جا کے بکرا مرگا مار کے اپنا چولہا بنا، اپنے مٹی کے باسنوں میں کھا پکا لیتے تھے۔ وارو چینڈو بھی ادھر گاؤں میں نہیں پیا۔

ہاں، اور جو گھاٹ سے پی پا کے کبھی آ گئے تو اِتی کوئی کھاس ادھم نہیں کی۔ ہاں رے۔ جو بات جتی ہواتی کہنا چیے۔ بھگوان کو بھی اک روج منہ دکھانا ہے۔

> یہ آخری بات گاؤں کے پنڈے نے کہی تھی...... بوڑھا نارنگ سنگھ۔۔ بولا، ہوٴ۔ جو بات جتی ہواتی کہنا چیے۔ اوئی چار مہا پرش دھرماتما لوگ نے جرور ہی پیسا کوڑی وے ولا کے تیرے سے اکھنڈ پاٹھ دھرم کار یہ کرایا ہوئے گا۔ ہاں۔ جتی بات ہواتی بتانا پنڈے۔ کس لیے کی اک روج تیرے کو ای بھنڈ سار پیٹ، ای تھال جیسا بوتھا بھگوان کو جرور ہی دکھانا ہوئے گا۔ ہاں۔ پکی بات۔" ۱۸
>
> (زبدا)

افسانہ نگار کے ہاں اسالیب کی مختلف صورتوں میں ایک صورت مقدس بائبل سے مشابہہ ہے اس اسلوب میں ان کی کہانی براوو! براوو، کو دیکھا جا سکتا ہے۔

ان اسالیب کے درمیان ایک اسلوب وہ بھی ہے جو قاری کو اپنی سطوت اور دبدبے سے مرعوب کرتا ہے۔ اقبالؔ کے ہاں یہ انداز سخن ''مسجد قرطبہ'' مولانا ابوالکلام آزاد کے ہاں ''غبار خاطر'' اور مختار مسعود کے ہاں ''آوازِ دوست'' میں بہ سہولت دیکھا جا سکتا ہے۔ افسانہ نگار کے ہاں اسلوب کا یہ رنگ لفظوں کی کھنکناہٹ لیے، ایک پرشکوہ انداز میں، پڑھنے والے کو دم بخود کرتا ہے۔ تحریر کی یہ صورت جلالی ہے کہ اسے پڑھتے ہوئے اردو زبان کی عظمت دل پر نقش ہونے لگتی ہے۔ ''رگھو با اور تاریخ فرشتہ'' کی ابتدائی اور آخری سطریں اس ضمن میں دیکھی جا سکتی ہیں یہ کسی بلند و بالا عمارت کے ایسے ستون معلوم ہوتے ہیں جو دیکھنے والے کو اپنی پرہیبت تعمیر سے متاثر کرنے کے ساتھ ساتھ، عظیم تر ہونے کا احساس بھی دلاتے ہیں۔

> ''میرے دونوں بھائی ایک دہکتی ہوئی آرزو مندی میں دیوانہ وار رینگتے ہوئے دشت گمنامی سے باہر آئے اور تاریخ فرشتہ کے تیز و تند دھارے سے جڑ گئے۔ ...سو اب وہ لرزاں ہیں اور لافانی ہیں، بھجو ایک نہ رکنے والے گرد باد میں ہیں۔ میں رگھوبا...... بہت ہشیار...... اتہاس کے پیس دینے والے پاٹوں سے بروقت پھسل گیا اور محمد قاسم فرشتہ کی دسترس سے دور، شہر ملتان کی ایک بے نام مسجد میں جا چھپا اور اب اپنے خاتمے کا انتظار کرتا ہوں۔" ۱۹

افسانہ نگار کے ہاں علامتی اور تجریدی اسلوب بھی بعض کہانیوں میں بھرپور اور مربوط انداز میں برتا گیا۔ جن کہانیوں میں مذکورہ اسلوب کی خوش شکل حیثیت موجود ہے ان میں قریباً وہی کہانیاں شامل ہیں جو پہلے کسی نہ کسی حوالے سے مذکور ہیں، یعنی ''گھر''، ''ترلوچن'' اور ''سارنگ'' وغیرہ۔ کہانی 'گھر' اس زیر بحث اسلوب کی معراج ہے۔ یہاں تجرید کا ایسا محاکاتی بیان ملتا ہے جو قاری کو ایک پراسرار گونگی فضا میں دھکیل دیتا ہے۔ یہ جملہ کیفیات حسیاتی سطح پر اتنا

میکانکی کردار ادا کرتی ہیں کہ پڑھنے والا متحیر ہو کر تخیل کی ان دیکھی دنیاؤں میں شتابی سے جا پہنچتا ہے۔
اسلوب کا یہ خوبصورت رچا ہوا انداز، ان کی ایک دو کہانیوں میں دم توڑ دیتا ہے اور وہاں کہانی کی مطالعاتی دلچسپی متاثر ہونے لگتی ہے۔ اسد محمد خان کے ہاں تجربات کی بے پناہ صلاحیت موجود ہے۔ اس لیے یہ ضروری نہیں کہ ہر تجربہ کامیاب بھی ہو۔ چنانچہ یہی سبب ہے کہ کہانی ''ناممکنات کے درمیان'' کا اسلوب قاری کو غیر مطمئن سا رکھتا ہے۔ یہاں زبان و گفتار کی خشکی بری طرح کھٹکتی ہے۔ علامتی کہانیوں کے لئے اسلوب کا سُرس ایک لازمی اور طے شدہ معاملہ ہے ورنہ کہانی ''ابن الوقت'' میں موجود ''نوبیل'' صاحب کی تقریر بن کر رہ جاتی ہے۔ اسلوب کے مذکورہ سُرس کا خوبصورت نمونہ ہمیں ان کی تحریر ''موروں کے حق میں ایک کہانی'' میں ملتا ہے۔ جس پر جس قدر بھی داد دی جائے، وہ کم ہے۔

''کئی لاکھ فیٹ کی بلندی سے ایک پہاڑی کبھی ہلکے، کبھی گہرے بادلوں والے آسمان سے، ساون کی دو تین سو نیر جھروں کی انگلی تھامے قدم قدم اترتی ہے اور تال کے کنارے تک جا پہنچتی ہے اور ساون کا یہ جلوس باون گنگا کہلاتا ہے۔ اور جو گنتی کرنے بیٹھو تو ان گنگاؤں کی تعداد باون نہیں رہتی، دو تین سو سے اوپر پہنچ جاتی ہے۔ مگر ساون میں گن کون سکتا ہے۔ یہ تو بے حسابی کی رت ہے۔
تو یہ کئی سو گنگائیں نیچے پہنچ کر ایک بارہ ماسی تال بناتی ہیں؛ جس کی سطح سنگھاڑے کی بیلوں سے اور جل کمبھی سے اور تین قسم کے کنول سے ڈھکی رہتی ہے۔ تال میں بہت سے چھوٹے چھوٹے ٹاپو ہیں، جو آدمی کے قد جتنی اونچی، گہرے ہرے رنگ کی چکنے نکونے ڈنٹھل والی آبی گھاس پہنے رہتے ہیں۔ اس گھاس کے ڈنٹھل اس قدر چکنے، اتنے آبدار اور لچک دار ہیں کہ لگتا ہے، اندرونی آرائش کرنے والوں کی سہولت کے خیال سے انہیں ٹھوس نائیلون سے بنایا گیا ہے۔''[۲]

اسلوب کا مذکورہ شاعرانہ رنگ ممکن ہے کہ بعض سربرآوردہ ناقدین کو اچھا نہ لگے تاہم افسانے کا موضوع اگر جمالیاتی حس آشکار کرنے کا مطالبہ کرے تو پھر اعتراض اور طنز و طروز کی گنجائش نہیں رہتی۔ موضوع بحث مذکورہ اسالیب کے تنوعات پر اجمالاً نظر دوڑانے کے بعد ہم اس نتیجے کو پہنچتے ہیں کہ افسانہ نگار کو زبان و بیان پر غیر معمولی قدرت حاصل ہے اور یہی وجہ ہے کہ وہ تاریخ، تہذیب اور معاشرتی موضوعات کے ساتھ سیاست، علامت اور دیو مالا کو بھی انسانی معاملات اور رویوں کی تفہیم میں بروئے کار لاتے ہیں اور سب سے بڑھ کر یہ کہ تحریر کی اور تخلیقی برقرار رکھتے ہیں۔

حواشی اور حوالہ جات:

۱۔ اسد محمد خان۔ جو کہانیاں لکھیں۔ کراچی: اکادمی بازیافت، ۲۰۰۶، ص ۲۱۰

۲۔ ایضاً، ص ۵۰

۳۔ ایضاً، ص ۶۵

۴۔ محمد حمید شاہد۔ اردو افسانہ، صورت و معنی۔ اسلام آباد: نیشنل بک فاؤنڈیشن، سن ندارد، ص ۹۶

۵۔ اسد محمد خان۔ جو کہانیاں لکھیں۔ ص ۵۳۶

۶۔ وارث علوی۔ جدید افسانہ اور اس کے مسائل۔ کراچی: آج، ۲۰۰۲، ص ۲۲، ۲۳

۷۔ اسد محمد خان۔ جو کہانیاں لکھیں۔ ص ۶۳۱

۸۔ وارث علوی۔ جدید افسانہ اور اس کے مسائل۔ ص ۵۳

۹۔ اسد محمد خان۔ جو کہانیاں لکھیں۔ ص ۲۷۴

۱۰۔ ایضاً، ص ۶۳۸

۱۱۔ *A Popular History of the Arts*. London: Marshall Cavendish Books Ltd, 1984. p. 64

۱۲۔ شمس الرحمٰن فاروقی۔ افسانہ کی حمایت میں (تیسرا ایڈیشن) ۔ دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، ۲۰۰۶، ص ۲۳

۱۳۔ وارث علوی۔ جدید افسانہ اور اس کے مسائل۔ ص ۵۷

۱۴۔ اسد محمد خان۔ جو کہانیاں لکھیں۔ ص ۵۷

۱۵۔ ایضاً، ص ۸۵

۱۶۔ ایضاً، ص ۳۳۵

۱۷۔ ایضاً، ص ۳۵۳

۱۸۔ ایضاً، ص ۴۰۴، ۴۰۵

۱۹۔ ایضاً، ص ۴۱۳

۲۰۔ ایضاً، ص ۱۰۶، ۱۰۷

مستنصر حسین تارڑ کی سفر نامہ نگاری میں افسانوی عناصر

ذوالفقار علی

Abstract:

The research is meant to explore the efforts of Mustansar Hussain Tarar to display fictional, romantic and sexual aspects in his travelogues. He uses these aspects as spices in his writings. Moreover, his use of imagination in his travelogues makes his writings look far from reality. He has over- fanticised the reality. He tries to reflect the social, cultural and civic aspects of the people of those regions where he goes for exploration.

مستنصر حسین تارڑ کا شمار ان سفر نامہ نگاروں میں ہوتا ہے جنہوں نے جدید سفرنامے کو افسانے سے ہم آہنگ کر کے اس کو قارئین کے لیے مزید قابل مطالعہ بنایا اور یوں قارئین کے ایک بہت بڑے حلقے کو سفرنامے کی جانب متوجہ کیا۔

ان کے پہلے سفرنامے "نکلے تری تلاش میں" سے لے کر "ہیلو ہالینڈ" تک سب سفرناموں میں مقامات اورواقعات کا تنوع ان کی کامیابی کا باعث ہے۔ یورپ کی رنگینی و دلکشی کا بیان ہو یا اندرون ملک خوبصورت پہاڑی علاقوں کے حسن کا ذکر، ان کا اسلوب انفرادیت کا حامل ہے۔ وہ خود اس بات کو تسلیم کرتے ہیں کہ ان کے سفرنامے میں افسانویت شامل ہو جاتی ہے۔

> "میں ایک لینڈ سکیپ یا ایک منظر کو دیکھ کر اسے یاد رکھنے کی کوشش کرتا ہوں اور پھر واپسی پر اسے اپنے سامنے دوبارہ زندہ کرنے کا جتن کرتا ہوں اور جب وہ منظر بیان کرتا ہوں تو اس میں اس منظر سے جدائی کی کسک بھی شامل ہو جاتی ہے۔ اس لینڈ سکیپ کے لئے اداسی بھی تحریر میں جھلکنے لگتی ہے اور جب لکھتا ہوں تو اس لمحے کی محرومیاں اور ناکامیاں بھی اس میں شامل ہونے لگتی ہیں۔ شاید اسی لئے میرے بارے میں کہا جاتا ہے کہ میرے سفرناموں میں فکشن بھی سرایت کر جاتی ہے۔"(۱)

مستنصر حسین تارڑ کے سفرناموں میں راستے میں ملنے والے لوگ ان کی کہانی میں داخل ہوتے ہیں۔ اپنا کردار ادا کرتے ہیں پھر تکمیل کا احساس ہونے پر الگ ہو جاتے ہیں اور ان کی جگہ نئے کردار لے لیتے ہیں۔ ان کے سفرناموں کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ وہ قاری کو بھی ساتھ لے کر چلتے ہیں۔ اسے بھی اپنے افسانے کے مناظر میں جگہ دیتے ہیں کہ وہ ہر لمحہ کو محسوس کر سکتا ہے۔ ڈاکٹر انور سدید مستنصر حسین تارڑ کے سفرناموں میں افسانویت کی آمیزش کے بارے میں لکھتے ہیں:

"اس کا سفرنامہ زندگی کا مسلسل اور متحرک بیانیہ ہے اور وہ سفر میں تتلیوں، رنگوں اور پردوں کو ہی نہیں پکڑتا بلکہ جذبے کے مدوجزر کو بھی گرفت میں لینے کی کوشش کرتا ہے اور سفرنامے میں حقیقت کا رنگ بھرنے کے لئے زندہ کرداروں کو بھی شامل کرتا چلا جاتا ہے۔ ان کرداروں کی وجہ سے اکثر اوقات تو یوں بھی محسوس ہوتا ہے کہ مستنصر شعوری طور پر ایک افسانہ تخلیق کر رہا ہے جو ایک نقطۂ عروج اور کلائمکس کی پوری قوس بنا کر سفر کے کسی مقام پر ختم ہو جاتا ہے۔"(۴)

ایک زمانہ تھا کہ سفرنامے سنجیدہ اور سپاٹ ہوتے تھے۔ پھر مزاح کی آمیزش شروع ہو گئی جس نے تحریر کا رنگ چوکھا کر دیا۔ اب تقریباً ہر سفرنامہ نگار نے یہ چلن اختیار کر لیا ہے کہ تحریر کو چٹخارے دار بنایا جائے۔ شاید سفرنامہ نگار قاری کی نفسیات کو سمجھ گیا ہے کہ وہ چٹپٹے کھانوں کی طرح چٹپٹی تحریریں بھی پسند کرتا ہے اور مستنصر اس میدان میں سب سے آگے نظر آتے ہیں۔ ان کا ہاتھ قاری کی نبض پر ہوتا ہے اور ذہن اس کی نفسیات کو پڑھ رہا ہوتا ہے۔

مستنصر حسین تارڑ اپنے پہلے سفرنامے "نکلے تری تلاش میں" کی اشاعت کے ساتھ ہی بطور سفرنامہ نگار شہرت کی بلندیوں پر جا پہنچے۔ ان کے اس سفرنامے نے اُردو سفرنامے کی دنیا میں ایک تہلکہ مچا دیا اور بہت سے نوجوان اس سفرنامے کو بغل میں دبائے یورپ کی اس دنیا کی تلاش میں نکل کھڑے ہوئے جو سفرنامہ نگار کے ہاں انہوں نے دیکھی تھی۔ انہوں نے اس سفرنامے کو فکشن کا تڑکا لگایا۔ مہ جبینوں کے قصے تو یورپی سفرناموں میں ہمیشہ سے موجود رہے ہیں لیکن مستنصر نے تو سفرنامے کو باقاعدہ داستان محبت بنا دیا۔ انہوں نے اپنے سفرناموں میں خود کو ایسے مشرقی نوجوان کی صورت میں پیش کیا جس کے ایشیائی خدوخال پر یورپی حسینائیں دم بخود رہ جاتیں۔ اس کے حسن پر فریفتہ ہو جاتیں اور اس بے نیاز محبوب سے ملاقات کو اپنی زندگی کی بڑی کامیابی گردانتیں۔ اپاہج لڑکی پاسکل کی مستنصر سے محبت کا قصہ تو اتنا جاندار تھا کہ اسے "پیار کا پہلا شہر" کے عنوان سے ترمیم واضافے کے ساتھ ناول کی شکل میں شائع کیا گیا۔ اسی طرح "خانہ بدوش" سے "جپسی" کو ناول کی شکل دی گئی اور "اندلس میں اجنبی" سے افسانہ "ذات کا قتل" جو کہ افسانوی مجموعے "سیاہ آنکھ میں تصویر" میں شامل ہے، نکالا گیا۔ یہ اُردو ادب میں اپنی نوع کی اولین اختراع تھی کہ سفرنامے کے بطن سے ناول کا ظہور ہوا۔ مستنصر بنیادی طور پر ناول نگار کا مزاج لے کر پیدا ہوئے ہیں۔ اگرچہ اس معاملے میں اُن پر مغربی ناول نگاروں کی تخلیقات سے استفادے کے اعتراضات موجود ہیں۔ تاہم یہ ایک حقیقت ہے کہ سفرنامہ کو قارئین کے لئے ادبی اور علمی بوجھل پن کی بجائے دلچسپی سے بھرپور صنف بنانے میں مستنصر کے "فارمولا سفرناموں" کا کردار بڑا اہم ہے۔

''نکلے تری تلاش میں'' کے مصنف کے معاشقوں کا آغاز وینس کے شہر سے ہلکے پھلکے، راہ چلتے ہوتا ہے اور تمام سفر میں جاری رہتا ہے (جو کہ ان کے دوسرے سفرناموں میں بھی اسی شان سے ہنوز جاری و ساری ہے)۔ وینس میں والدین کے ساتھ سیر کے لئے آئی ربیکا سیاح کو دل دے بیٹھتی ہے۔ سوئٹزر لینڈ کے دارالحکومت برن میں سیاح کے ایک شناسا سالہ بہن ژیلیا کے دل کے تار اس کے لئے بج اُٹھتے ہیں۔ جرمنی سے ڈنمارک میں داخل ہو کر وہ ایک امریکی لڑکی کی کار میں لفٹ لیتا ہے جو کوپن ہیگن تک اسے ساتھ لے جاتی ہے اور مزید رفاقت کی تمنا کرتی ہے۔ کوپن ہیگن ہی کے کیمپ ہارن نامی شبینہ کلب میں ایک لڑکی سیاح کے حسن کی داد یوں دیتی ہے کہ اس کی سرین پر چٹکی بھر لیتی ہے اور برملا اظہارِ عشق یہ کہہ کرتی ہے کہ بس تم اچھے جو لگے ہو۔ سویڈن میں سیاح پر سکینڈے نیوین ائیر سروس کی ائیر ہوسٹس دل و جان سے فدا ہو جاتی ہے اور یہ معاشقہ سیاح کے پہلے معاشقوں سے سنجیدہ صورت اختیار کر جاتا ہے۔ لندن میں سیاح ایک ہندوستانی نژاد مشرقی افریقہ کی لڑکی رملا ابراہیم سے دو چار ہوتا ہے۔ انگلستان کی لیک ڈسٹرکٹ کے راستے میں ایک آسٹرین لڑکی سیاح میں دلچسپی لیتی ہے مگر سیاح کی عدم توجہ بات کو آگے بڑھنے نہیں دیتی۔ اس سفرنامے کا آخری معاشقہ فرانس جاتے ہوئے بحری جہاز میں جنم لیتا ہے اور پیرس میں پروان چڑھتا ہے یعنی اینگلو فرنچ لڑکی پاسکل جو کار کے ایک حادثے میں لنگڑی ہو چکی ہے سیاح کے دل میں جگہ پا لیتی ہے اور سیاح اس کے دل کی گہرائیوں میں اُتر جاتا ہے۔ اس آخری معاشقے میں حزن کا پہلو نمایاں ہے۔

مستنصر کے سفرنامے ''خانہ بدوش'' میں فلارنس کے بارش میں بھیگتے ہوئے مردہ شہر کے اندر بھی سفرنامہ نگار جذبات کی گرمی کو اپنی تحریر کا حصہ بناتے ہیں۔ شیلا نامی ایک حسینہ جسے مصنف نیم مزاحیہ فقرے کے ساتھ غیر سنجیدگی سے اپنے خیمے میں رات گزارنے کی دعوت دیتے ہیں۔ بارش میں اندر اور باہر کے موسم کو ایک جیسا نہ ہونے دینے کے لئے مصنف خود کو تمام کپڑوں سے آزاد کر کے کیمپنگ میں لگے اپنے خیمے کے اندر داخل ہوتے ہیں جہاں پہلے سے دعوت کو قبول کر کے آنے والی شیلا لباس آدم میں سیاح کو دیکھ کر مبہوت رہ جاتی ہے۔ گفتگو کے دوران قدرے ملبوس ہو کر اپنے خیمے میں لیٹنے ''وغیرہ'' کی جگہ کو دیکھتے ہیں تو خیمے کے ایک چوتھائی حصے پر حسینہ کے بال بکھرے دکھائی دیتے ہیں۔ ہمارے مشرقی، شرمیلے اور حیادار یونانی خدوخال کے مالک سفرنامہ نگار مشرقی حیا کے تقاضے کے عین مطابق خود باہر جا کر سونے کی پیشکش کرتے ہیں لیکن ''دعوت'' پر آئی ہوئی حسینہ ''باہر تو بارش ہو رہی تھی'' کہہ کر ان کے قدم روک لیتی ہے۔ آگے کا قصہ ہمارے قادر الکلام سفرنامہ نگار انتہائی بے ضرر انداز میں بیان کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ ''ہاں باہر تو بارش ہو رہی ہے''۔ اس معرکے کو سر کرنے کے بعد سیاح نے اپنے کتابچے، نقشے، پاسپورٹ پھینک کر اگلے کئی دن تک خود کو اطالوی ہی سمجھتے ہوئے اور سیاحت کو خیر باد کہتے ہوئے فلارنس کی گلیوں میں بے مقصد گھومنا شروع کر دیا اور اپنے اس ''کارنامے'' کے اثرات پر ایک احساسِ برتری کے ساتھ دوسرے سیاحوں کو دیکھتے اور جوڑوں کو نازک حالت میں دیکھ کر ''آپ کو گرفتار کیا جاتا ہے'' کہہ کر چھیڑتے رہے۔ شکر ہے کہ موصوف کے خیمے میں کوئی گرفتار کرنے والا نہیں آ گیا ورنہ ہم ایک دلچسپ سفرنامے سے محروم رہ جاتے۔

سیاح کے اتنے بہت سے معاشقے، سفرنامے کو دلچسپ تو ضرور بنا دیتے ہیں مگر سفرنامے کی ہیئت پر بھی اثر

انداز ہوتے ہیں جو اسے سفرنامے سے نیم آپ بیتی یا رومانی ناول کا سا رنگ دے ڈالتے ہیں۔ اپنے سفر کے ہر موڑ پر وہ ہر مسکرا کر ملنے والی لڑکی کے جذبات کو اسی طرح سے لیتے اور بیان کرتے ہیں جیسے وہ لڑکی ان پر فریفتہ ہو اور سفر نامہ نگار کی محبوبانہ اداؤں نے اسے اسیر کرلیا ہو۔ اور مستنصر کی تحریر میں اس لڑکی سے قربت کی خواہش کروٹ لیتی نظر آتی ہے لیکن اس سلسلے کا سب سے دلچسپ پہلو یہ ہے کہ مصنف اپنی ان خواہشات کو عارضیتاً اس لڑکی کے سراپے میں منتقل کر کے خود کو محبوب تصور کر لیتے ہیں اور پھر عاشقی کا بار گراں اس دوشیزہ پر ڈال کر اپنے تئیں محبوب بن بیٹھتے ہیں اور واقعات میں ایسی رومانوی رنگ آمیزی کرتے ہیں کہ جس سے قاری زیادہ سے زیادہ لذت کشید کر سکے اور یہی ان کا عمومی رویہ ہے۔ اس ضمن میں ڈاکٹر انور سدید کی رائے ملاحظہ کیجیے:

> "ان ٹائپ کرداروں میں نوجوان لڑکیاں خوابیدہ آنکھوں سے اجنبی سیاح کا استقبال کرنے کے لئے ہمہ تن مستعد نظر آتی ہیں۔ مائیں شہد کے کٹورے اور تنوری نان لئے ان کی منتظر رہتی ہیں۔ باپ تند خو اور جابر ہیں لیکن جب اپنی بیٹیوں کی آنکھوں میں گلابوں کو کھلا ہوا دیکھتے ہیں تو ان کی فطری تندی نرم خوئی میں بدل جاتی ہے۔" (۳)

سیاح کے معاشقوں کا دلچسپ پہلو یہ ہے کہ ہر جگہ لڑکی ہی اُس پر عاشق ہوتی ہے۔ وہ کسی میں دلچسپی لیتا ہے نہ کسی کو غرور حسن میں در خور اعتنا سمجھتا ہے اور آگے بڑھ جاتا ہے۔ ملک ملک اور شہر شہر کی لڑکیاں اس کے قاتل حسن میں رطب اللسان نظر آتی ہیں۔ ان کے سفرنامے میں قاری کو ایسے سیاح سے پالا پڑتا ہے جو نہ صرف سفر کی منزلیں قطع کرتا ہے بلکہ لڑکیوں کے دل بھی قطع کرتا چلا جاتا ہے۔ مستنصر کے دوسرے سفرنامے "اندلس میں اجنبی" میں بھی ان کا طرز بیان وہی روایتی ہے یعنی سفر کی ہر منزل پر کوئی حسینہ سیاح کے حسن پر فدا ہو جاتی ہے اور وہ اسے تڑپتا ہوا چھوڑ کر آگے نکل جاتا ہے۔ جہاں اس کا نخچیر بننے کے لئے کوئی اور حسینہ دیدہ و دل فرش راہ کئے ہوتی ہے۔ مذکورہ بالا دونوں سفرنامے پڑھنے کے بعد قاری مصنف کے متعلق یہ رائے قائم کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ وہ خود پرستی کا شکار ہے اور ساتھ ہی ساتھ خود کو یوسفِ ثانی خیال کئے ہوئے ہے جس کو دیکھ کر یورپ کی حسین لڑکیاں اکابرین مصر کی بیگمات کی طرح ہوش و حواس کھو بیٹھتی ہیں اور زلیخا کی طرح اسے دعوتِ نشاط دیتی ہیں۔

ڈاکٹر مرزا حامد بیگ مستنصر حسین تارڑ کے ابتدائی سفرناموں کے متعلق یوں لکھتے ہیں:

> "مستنصر حسین تارڑ نے اپنے تین ابتدائی سفرناموں "نکلے تری تلاش میں"، "اندلس میں اجنبی" اور "خانہ بدوش" میں ڈان یوآن بننے کی کوشش کی۔" (۴)

مستنصر اپنے سفرناموں میں بعض مقامات پر ڈان یوآن بننے کی کوشش کرتے ہیں بلکہ ایسے مقامات کا مطالعہ کرتے ہوئے تو یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ جیسے سفرنامہ نگار نے ایسے واقعات کو بیان کرنے کے لئے ہی سفرنامہ لکھنے کا جتن کیا ہے۔ ان کے سفرناموں میں ذہنی عیاشی کا عنصر بہت نمایاں ہے۔ اس طرز عمل یا طرز نگارش میں فرد بظاہر احساسِ برتری کے تحت نمائش پسندی کا مظاہرہ کرتا ہے لیکن ہر طرح کے احساسِ برتری کے عقب میں دراصل احساسِ کمتری ہی کارفرما ہوتا ہے۔ مستنصر کو بھی شاید یہی عارضہ لاحق ہے۔ ان کے ہاں دوشیزاؤں کی کثرت نظر

آتی ہے۔ کے ٹو کی برفیلی چوٹیاں ہوں یا اندلس کے حسین باغات، پیرس کی گلیاں ہوں یا بیجنگ کے بازار ہر جگہ دوشیزائیں ان کا سواگت کرنے کے لئے تیار کھڑی ہوتی ہیں۔ سچ ہے "خدا شکر خورے کو شکر دے ہی دیتا ہے۔"

مستنصر کے سفرناموں میں جا بجا ایسے کردار ملتے ہیں جو جنسی نا آسودگی کا شکار ہیں اور بعض اوقات وہ کردار سفرنامہ نگار کو "دعوتِ عمل" بھی دیتے نظر آتے ہیں۔ ایسے کرداروں کی بہتات بعض اوقات قاری کو یہ سوچنے پر مجبور کرتی ہے کہ ان کرداروں کی یہ جنسی بھوک کہیں سفرنامہ نگار کی اپنی ذاتی جنسی نا آسودگی تو نہیں جس کو وہ اوروں سے منسوب کر کے خود کو پارسا بھی ثابت کر جاتا ہے اور صاف چھپتے بھی نہیں سامنے آتے بھی نہیں کے مصداق باتوں باتوں میں اس کا اظہار بھی کر جاتا ہے۔

مستنصر کی تحریریں پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ شاید ان کی تحلیل نفسی کی ضرورت ہے۔ فرائیڈ نے اپنی کتاب "Interpretation of Dreams" میں تحلیل نفسی کی بھرپور وضاحت کی ہے۔ ان کے خیال میں جس طرح خوابوں میں نا آسودہ خواہشوں کا اظہار ہوتا ہے اگر ادب کی تحلیل نفسی کی جائے تو ان تخلیقات میں ان ہی خفتہ تمناؤں کی تشفی ہوتی نظر آئے گی۔ فرائیڈ کے خیال میں ادیب لکھنے کے لئے مجبور ہے کیونکہ اس کے لاشعور میں کوئی بات دبی رہ گئی ہے جس کے ارتفاع پذیر ہونے سے فن پارہ سامنے آیا ہے۔

نفسیاتی نقطۂ نظر سے فرائیڈ عقل پر جبلتوں کو فوقیت دیتا ہے۔ جبلتیں جب خارجی عوامل کی بنا پر اظہار نہیں پا سکتیں تو ردِعمل کے طور پر ذہنی الجھنوں میں تبدیل ہو جاتی ہیں جن کی بگڑی ہوئی شکلیں خواب، ہسٹریا اور اختلال نفس کی صورت میں سامنے آتی ہیں۔ مگر یہی جبلتیں یا جنسی قوت ارتفاع پذیر ہو کر فن کا روپ دھار لیتی ہیں۔ اگر ماہرین نفسیات ان کرداروں کی اس جنسی تشنگی اور سفرنامہ نگار کی شخصیت کی اس حوالے سے تحلیل نفسی کریں تو کیا عجب ہے کہ وہ بھی ان کرداروں کی نا آسودگی کو مصنف موصوف کی ذاتی خواہشات کا عکس قرار دیں۔

اس ضمن میں یہ چند اقتباسات دیکھئے:

> "اُس کی بیٹی آئرین ڈنر سے قبل گھڑسواری کا مردانہ لباس تبدیل کر کے سیاہ رنگ کا ایک ادنیٰ لباس پہن آئی تھی اور یقیناً پہلے سے کہیں زیادہ خوبصورت لگ رہی تھی۔۔۔
>
> "اس سے پہلے کہ تم بھی اونگھنے لگو چلو میں تمہیں تمہارے کمرے تک چھوڑ آتی ہوں۔" اس نے ہنس کر کہا۔
>
> ہم ہال کے درمیان میں سے جاتی ہوئی سیڑھیوں کو طے کر کے دوسری منزل پر آ گئے۔ آئرین نے ہینڈ بیگ سے چابیوں کا وہی گچھا نکالا اور پہلے کمرے کا دروازہ کھول دیا۔ "شب بخیر" اس نے گردن میں ہلکا سا خم دے کر کہا۔ "اور سہانے خواب" اور دروازہ بند کر کے چلی گئی۔
>
> دکٹورین طرز کے قدیم فرنیچر سے آراستہ کمرہ بے حد آرام دہ دکھائی دے رہا تھا۔ میں نے پلنگ پر بیٹھ کر ایک سگریٹ پیا اور اپنا سامان کھول کر کپڑے بدلنے کی تیاری کرنے لگا۔ اتنے میں دروازے پر دستک ہوئی۔ میں نے دروازہ کھولا تو باہر آئرین کھڑی تھی۔

''تم دو چار روز ہمارے ہاں کیوں نہیں ٹھہر جاتے۔اتوار کو گھڑ دوڑ بھی ہے۔ میں تو اس ویران گھر، سنسان کھیتوں اور ڈیڈی کی بطخوں سے تنگ آ گئی ہوں۔''

اُس کی دعوت میں خلوص کے علاوہ کوئی اور جذبہ بھی پنہاں تھا۔''(۵)

''رات کے پچھلے پہر دروازے پر آہستہ سے دستک ہوئی۔''اندر آ جائیں۔'' میں نے اونگھتے ہوئے کہا۔ دستک دوبارہ ہوئی ۔۔۔ میں جمائیاں لیتا ہوا اُٹھا اور دروازے کی چٹخنی کھینچ دی۔ باہر نیجیل لیمپ کی ہلکی روشنی میں نوئلہ کھڑی تھی۔ نائلون کے باریک شب خوابی کے لباس میں وہ بالکل بلیچ نہیں لگ رہی تھی۔

''میں اندر آنا چاہتی ہوں'' اُس کی آنکھیں نیند سے بوجھل تھیں اور وہ مجھے عجیب سی نظروں سے دیکھ رہی تھی۔'' ہاں ہاں۔ بالکل ضرور'' میں نے وہیں کھڑے کھڑے جواب دیا۔ میری آنکھوں سے نیند بالکل غائب ہو چکی تھی۔ اُس نے دونوں ہاتھ سر سے اُوپر اُٹھا کر اس طرح سے انگڑائی لی جیسے وہ بھنگڑا ڈالنے کے موڈ میں ہو۔ ہاتھ پیچھے کرنے سے اُس کا لباس کندھے سے ڈھلک گیا۔ میں نے بڑی مشکل سے تھوک نگلا۔''(۶)

''یہ تو تمہیں وہاں جا کر معلوم ہوگا۔'' اُس نے اپنی بیٹھی ہوئی جنسی آواز میں سرگوشی کی۔ مونیک اپنے کیبن میں بے چینی سے ناخنوں کو دانتوں سے کتر رہی تھی۔ مجھے دیکھتے ہی اُس نے اطمینان کا سانس لیا۔

'' آخر تم آ گئے۔'' اُس نے میری طرف بڑھتے ہوئے کہا۔''ہاں میں آ گیا۔'' میں نے فوراً ایک کرسی پر بیٹھتے ہوئے کہا۔

'' کیا بات ہے؟''

''خوراک'' وہ بھوکی نظروں سے میرے اوپر جھک گئی۔'' کون سی خوراک؟ کس قسم کی خوراک؟'' میں قدرے نروس ہو گیا۔

۔۔۔سیلون میں گرتھ حسبِ معمول اپنے مخصوص کونے میں براجمان وسکی پی رہا تھا۔۔۔ میں نے مونیک کی کارروائی رپورٹ کر دی۔

''تمہیں احتیاط برتنی چاہیے لڑکے۔'' وہ ایک آئس کیوب کو منہ میں ڈال کر کڑکڑانے لگا۔ انسانی ہمدردی کو جسمانی ہمدردی میں بدلتے دیر نہیں لگتی۔''(۷)

''ایک دم مجھے اپنے جسم پر انگلیوں کا لمس محسوس ہوا۔ پہلے تجربے کی بنا پر میں اب پوری طرح چوکس تھا اور اس سے قبل کہ چٹکی بھرنے کی نوبت آتی میرا ہاتھ مضبوطی سے ''مجرم'' کی کلائی پکڑ چکا تھا۔ میں نے پیچھے مڑا تو سامنے گداز جسم کی ایک سنہرے بالوں والی لڑکی بڑی ڈھٹائی سے مسکرا رہی تھی۔ اُس نے اپنی کلائی چھڑانے کی چنداں کوشش نہ کی۔''(۸)

''وہ کیوبن سہیلی اپنے سراپے میں مختصر لیکن ایک برا یگیختگی کی آتش میں سلگتی نظر آتی تھی۔ اُس کے نقش ونگار اگر چہ مشرقی حلاوت میں گھلے ہوئے تھے۔ گندمی رنگت میں گوندھے گئے تھے پر اُس کی بے حجابی مغربی تھی۔۔۔ اُس کے فلیٹ میں داخل ہوا تو اُس نے اپنی چست جین اور سیاہ بلاؤز میں مجھے عجیب سی شک بھری نگاہوں سے دیکھا۔'' (۹)

''اگر چہ اُس شب وہ تینوں ہی ایک مدھم خمار میں تھیں کہ جس کو دیکھا خمار میں دیکھا۔۔۔ وہ تینوں تو شاید ایک ہی بیڈروم میں سما گئیں اور مجھے خوابیدگی کے واسطے لونگ روم تفویض کر دیا گیا۔ جہاں محفل سے نشے بجی تھی۔ میں نے اپنا سلیپنگ بیگ کھول کر دبیز قالین پر بچھا دیا۔ اُس نے ریگ کر بچھے دیر تو میں ان تین حسین اتفاقات سے ایسی عجیب سی ملاقات کی خوشگواری پر مسکراتا ہوا غور کرتا رہا کہ آج صبح میں کیسے اُس شاہراہ کے کنارے بے یارو مددگار کھڑا تھا اور آج شب کم ازکم تین یاریاں اور مددگاریاں ہیں جو کہیں قریب ہی جانے کیسے ہیجان خیز انداز میں سوتی ہوں گی اور جانے کس بدنی حالت میں ہوں گی۔۔۔ اُس شب لاشعور کی بے رو اُن تینوں خواتین کی تصوراتی خوابیدگی کے زیر و بم میں سانس لیتی، کبھی اُن کے نشیب میں اُترتی تھی اور کبھی فراز کے وودھیا پن کی کوہ پیمائی کرنے لگتی تھی۔۔۔ تو میں آسانی سے تو نہ سویا۔ رات بھر نازک آہٹیں سنائی دیتی رہیں۔۔۔ کون چلتا تھا۔۔۔ میرے آس پاس کون چلتا تھا۔۔۔ میرے سلیپنگ بیگ میں میرے سوا اور کون تھا محسوس ہوتا تھا۔۔۔ کیوبن لڑکی کی جین ڈو واضح طور پر کولہوں سے ڈھلکتی لگتی تھی۔ اُس کی جیب میں ٹھنڈی ہوئی وسکی کی بوتل محسوس ہوتی تھی، فراخ ماتھے پر کٹے ہوئے بال تھے، تراشیدہ ہونٹ تھے، کیا تھا اور کون تھا۔۔۔ شب بھر رہا چرچا ترا۔۔۔ لاشعور کی رو کے راستے میں کیسی کیسی وادیاں اور اُبھار تھے۔۔۔ تو میں آسانی سے نہ سویا۔'' (۱۰)

مستنصر بعض مقامات پر اپنے سفرناموں میں تلذذ کے نقطۂ نظر سے ہوس انگیز مناظر بھی بیان کرتے ہیں۔ وہ اپنی ذات کی نمائش کے لئے بھی ایسے مناظر کا سہارا لیتے ہیں۔ وہ کہیں کہیں تو جملوں میں جنسی چٹخارے اور جنسی تپش سے اس کا رنگ اتنا تیز کر دیتے ہیں کہ اکثر صورتوں میں ایسے جملے پڑھنے اور سمجھنے کے دوران میں قاری کے کان سرخ ہو جاتے ہیں۔

مثال کے طور پر یہ چٹخارے دار اور شریر جملے دیکھئے:

''یہاں میں نے ''جرمن'' کو ایک مرتبہ پھر دیکھا۔ وہ ایک اطالوی سیاح خاتون کے ہمراہ تھا۔ خاتون پر بالائی بوجھ بہت تھا۔ جرمن نے مسکرا کر میری جانب دیکھا اور پھر اُس بوجھ کی طرف دیکھا۔'' (۱۱)

''پھر ایک طویل فلم دکھائی گئی۔۔۔ اُسے دیکھ کر سویڈش مردوں نے کرسیوں کو تھاما اور خواتین

نے اپنے سینوں کو۔'' (۱۲)

''لیکن میں باز نہ آتا تھا کہ یہ اشنان مجھے نیا نکور کر دیتا تھا اور میرا بدن، کم از کم بالائی بدن کھلنے لگتا تھا۔ زیریں بدن میں کھلنے کی صلاحیت یوں بھی کم کم رہ گئی تھی۔'' (۱۳)

مستنصر کے ہاں افسانوی انداز کا ایک انوکھا طریقہ یہ ملتا ہے کہ وہ تخیل کے ذریعے حظ اُٹھاتے ہیں۔ وہ جس خوبصورت خاتون کو چاہتے ہیں اپنے تخیل کے ذریعے اور اس کی مختلف اشیاء سے محظوظ ہوتے ہیں۔ نفسیات کی اصطلاح میں اس عمل کو ''جنسی علامت پرستی'' کہتے ہیں۔ اس میں فرو جسمانی علامات کے علاوہ دوسری اشیاء سے بھی حظ اُٹھاتا ہے جیسے انڈر ویئر، چولی یا جوتے وغیرہ۔ جنسی علامت پرستی میں نفسانی خواہش عورتوں کے لباس یا اعضاء پر مرکوز ہوتی ہے۔ اس نوع کے لوگ عورتوں کی مذکورہ بالا چیزوں کو چرا کر انہیں سینت سینت کر رکھتے ہیں اور یوں انہیں دیکھ کر یا سونگھ سونگھ کر محظوظ ہوتے ہیں۔ یہ عموماً جنسی علامات کو جنسی عمل کا بدل سمجھتے ہیں۔ مستنصر کے ہاں بھی بار بار یہ رویہ نظر آتا ہے۔ ان کے سفرنامے ''نتلی پیکنگ کی'' میں خوبرو خاتون سنہری وانگ لی مستنصر کے ساتھ اپنا کمرہ تبدیل کر لیتی ہے۔ جب مستنصر اُس کمرے میں جاتے ہیں تو اپنی ناکام حسرت کا اظہار یوں کرتے ہیں:

''کمرے میں ابھی تک سنہری وانگ لی کے بدن پر چھڑکے گئے یوڈی کولون کی مہک موجود تھی۔ ٹھہری ہوئی تھی۔ باتھ روم میں اس کے میک اپ کا سامان اور زیر جامہ ملبوسات کی ایک پوٹلی۔'' (۱۴)

مستنصر کے سفرنامہ ''پاک سرائے'' میں ڈاکیے سے سامنا ہونے پر سفرنامہ نگار کا اپنے نام کا خط دیکھنے کے لئے استفسار اور ڈاکیے کا ایک ایک خط کو کھنگال کر یہ کہنا کہ صاحب آج آپ کے نام کا کوئی خط نہیں۔ جنگل میں منگل منانے کی یہ فینٹسی اور محمد سلیم الرحمٰن کے شعر

ایک ویرانے میں خط میرے نام
جس پہ لکھا تھا فقط تیرا نام

ان سے مصنف اپنے ایک ناول ''ڈاکیا اور جولاہا'' کا سارا پلاٹ، کردار اور تحریک حاصل کرتا ہے۔ ان کے دیگر سفرناموں میں بھی جہاں جہاں جنگل کے علاوہ منگل منایا جا رہا ہے وہاں وہاں بھی ان کے فینٹسی اور افسانوی طرزِ فکر کے نشان ملتے ہیں۔ مستنصر نے بعض جگہ نہ ہونے والی چیز کو بیان کر کے اور ہوائی قلعے تعمیر کرتے ہوئے خوب خوب خیالی پلاؤ پکائے ہیں۔

مستنصر حسین تارڑ کے سفرنامے افسانے کا تاثر لئے ہوئے ہیں۔ اس طرح سفرنامہ کہانی کی صورت میں کرداروں کے گرد گھومتا رہتا ہے۔ بعض اوقات ان کے سفرناموں میں افسانوی رنگ اتنا غالب آ جاتا ہے کہ سفرنامہ اس طرح درمیان سے غائب ہو جاتا ہے جیسے بادلوں کی اوٹ میں سورج۔ اس طرح ان کے ہاں افسانوی اور مبالغہ آمیزی کے نمونے ملتے ہیں۔ یوں ان کے سفرناموں میں خودنمائی کا عنصر بھی نظر آتا ہے۔ قاری کو محظوظ کروانے کے چکر میں ان کے ہاں افسانوی انداز میں جنس کا عنصر غالب آ جاتا ہے اور سفرنامہ کہیں پیچھے رہ جاتا

ہے۔ مثال کے طور پر یہ اقتباس دیکھئے جس میں جنس نگاری کے نمونے افسانوی انداز میں نظر آتے ہیں:

"تم ایسی حسین لڑکیوں کو تو جوڑ کا لباس پہننے کی ضرورت نہیں۔۔۔"

بالآخر میں نے اس دقفے کو توڑا۔ "تمہیں تو دیکھ کر ہی ہتھیار ڈال دینے کو جی چاہتا ہے۔" اُس کے گول چہرے پر موم بتی لشکی۔

"تم اطالویوں کی طرح جھوٹی مگر خوبصورت باتیں کرتے ہو۔۔۔"

"نہیں میں تو تم سے محبت کرتا ہوں، شدید اور نہایت جذباتی قسم کی اور اگر میرا اطالوی ویزا کل ختم نہ ہو رہا ہوتا تو میں تمام وقت تمہاری دین کے پیچھے لٹک کر آہیں بھرتا رہتا۔۔۔ میں قسم کھاتا ہوں۔۔۔"

میں نے ہنستے ہوئے اپنے سینے پر صلیب کا نشان بنالیا۔

"اوتم بہت ہی ناقابل یقین قسم کے آدمی ہو مستنصر۔" وینڈی مسکرا دی۔ "جس طرح تم مجھے بتائے بغیر پلازا سانٹوریا میں چھوڑ کر غائب ہو گئے تھے تو مجھے اسی وقت شک ہوا تھا کہ تمہارے ذہن میں کچھ فتور ہے اور میں ایک نیم دیوانے شخص کے ساتھ وینس میں ہرگز گھومنا نہیں چاہتی۔" "بالکل" میں نے سر ہلا دیا۔ "لیکن ایک ہم دوسرے کو اچھے لگے، تھوڑی سی مدت کے لئے فلارنس میں!"

"ہاں" میں نے پھر سر ہلا دیا۔ "بہت اچھے لگے۔" "تم دراصل مجھے پلازا سانٹوریا میں ہی چھوڑ آئے ہو۔۔۔" اُس نے سر جھٹک کر میری طرف دیکھا۔ مسکراہٹ سمٹنے لگی، چہرہ آگے آیا، ہونٹ جدا ہوئے، نیم دائرے میں بدلے اور ایک گہرا سانس موم بتی کے شعلے پر بجھ گیا۔ یکدم اس کا چہرہ اندھیرے میں یوں چھپ گیا جیسے کسی نے ماچس جلا دی ہو۔ یہ روشنی لمحہ بھر کے لئے میرے گالوں پر نم آلود حدت کے ساتھ پھیلی۔ پھر وہ اٹھی اور پردہ اٹھا کر خیمے سے باہر نکل گئی۔" (۱۵)

نسوانی حسن کی خوشبو مستنصر کے رگ و پے میں بسی ہوئی ہے۔ جہاں کہیں بھی خوبصورت عورت کا ذکر آتا ہے مستنصر عالمِ مدہوشی میں گم ہو جاتے ہیں اور اُس حسن کی منظر کشی اور جزئیات نگاری میں اُن کا قلم کچھ زیادہ ہی رواں ہو جاتا ہے۔ وہ بعض اوقات اس خاتون کی ایسی سراپا نگاری اور مدح سرائی کرتے ہیں کہ قاری سفرنامے کو بھول کر اس خاتون کے حسن، اداؤں اور سحر میں گم ہو جاتا ہے۔ اس ضمن میں یہ اقتباسات دیکھئے:

"اگرچہ وہ بوٹے سے قد کی تھی لیکن اس کا بدن نہایت کسا ہوا بلکہ۔۔۔ جب چلتی تھی تو جیسے ہوا میں چلتی تھی۔۔۔ وہ میرا سگریٹ سلگا کر پھر مجھ سے غافل ہو گئی۔۔۔ میں اور سنہری دانگ لی ہے۔۔۔ میری نیلی شرٹ اور اس کا نیوی بلیو فراک ایک دوسرے سے آشنا ہوتے ہیں اور اس کے سنہری چہرے پر وہی چمکیلی دھوپ نما مسکراہٹ ہے جو پینٹنگ کی ایک بچی کے لبوں پر ہوتی

ہے۔" (۱۶)

"اُس کا لباس بدل چکا تھا۔ وہ ایک موتیا رنگ کے ریشمی اور نہایت چینی انداز کے گاؤن میں تھی جو اس کا بدن بھی تھا اور لباس بھی۔ اس کے بوٹے سے قد میں کونپلیں پھوٹتی تھیں اور زور کرتی تھیں۔ وہی خاص خوشبو جو میرے کمرے میں اس کے پہناووں کے مختصر قیام سے ٹھہری ہوئی تھی اب اس کے چینی گاؤن کے نصف بازوؤں کے اندر سے مہکتی آتی تھی۔" (۱۷)

"یہاں خاصی رونق تھی۔ چند ایک ہسپانوی لڑکیاں ریت پر بیٹھی سویٹر بن رہی تھیں اور وہ نہانے کے لباس کی بجائے اپنے روزمرہ کے لباس میں ملبوس تھیں۔۔۔۔ فرانسیسی لڑکیاں تھیں جو نہانے کا مختصر لباس بکنی زیب تن کیے ریت پر لیٹی اپنے متناسب جسم سنولا رہی تھیں۔ بکنی چار گرہ کپڑے کے ان دو ٹکڑوں کا نام ہے جو ستر پوشی کے اصول "وہ مال الگ باندھ رکھا ہے جو مال اچھا ہے" پر عمل پیرا ہوتے ہوئے جسم کے ایک حصے میں اور دوسرے حصے پر اٹکائے جاتے ہیں۔ بکنی کے بالائی حصے کی پتلی ڈوری کی گرہ شاید صرف قوت ارادی کی بنا پر قائم تھی ورنہ اس میں سوت کی مضبوطی کا چنداں دخل نہ تھا۔" (۱۸)

"میرے ساتھ بیٹھی ہوئی پستہ قد اور قابلِ رشک صحت کی مالک لڑکی نیلے رنگ کی چست پتلون اور کالے سویٹر میں ملبوس تھی۔ سویٹر لمبائی میں چھوٹا ہونے کی وجہ سے پتلون تک پہنچتے پہنچتے رہ گیا تھا۔ وہ بار بار سویٹر جو دونوں ہاتھوں سے کھینچ کر سویٹر اور پتلون کے درمیانی فاصلے کو پر کرنے کی کوشش کرتی مگر ہاتھ اُٹھاتے ہی جسم کے بالائی حصے کے کھچاؤ کی وجہ سے سویٹر سکڑ کر پھر اپنی پرانی حالت پر آ جاتا اور پتلون کی بیلٹ کے عین اور اس کا سفید پیٹ نظر آنے لگتا۔" (۱۹)

مستنصر حسین تارڑ کے سفرناموں کی مقبولیت کا اصل سبب ان کا افسانوی اسلوب اور رومانوی کردار ہیں۔ مثال کے طور پر "نکلے تری تلاش میں" میں وینس میں سفرنامہ نگار کی ملاقات ریکا نامی لڑکی سے ہوتی ہے۔ جس کے والدین اصرار کر کے اُسے مستنصر کے ساتھ شام گزارنے پر آمادہ کرتے ہیں۔ مستنصر اس واقعے کو ایسا افسانوی رنگ دیتے ہیں کہ قاری یہ بھول جاتا ہے کہ وہ سفرنامہ پڑھ رہا ہے یا کوئی رومانی ناول۔ اس کے علاوہ ماگریتا، آئرین، ڈیلیا اور پاسکل کے کرداروں کی موجودگی اس سفرنامے کو قاری کے لئے دلچسپ بنائے رکھتی ہے۔ بعض کرداروں کے رویے مغربی مزاج سے لگا نہیں کھاتے۔ پاسکل نے جس نوع کی محبت سفرنامہ نگار سے کی وہ یورپ کے معاشرے کا عمومی رویہ نہیں ہے۔ اسی طرح ماگریتا کا مختصر کردار مشرقی انداز کی محبت کا مظہر ہے۔ وقتِ رخصت اُس کی حالت کچھ یوں ہے:

"ماگریتا مجھے ہوسٹل تک چھوڑنے آئی۔ سنجیدگی نے اُس کے چہرے کا تاثر یکسر بدل دیا تھا اور وہ ایک مختلف انسان نظر آ رہی تھی۔ مسکراہٹ کے بغیر ماگریتا نامکمل تھی۔

"اگر تم پسند کرو تو میں کل صبح تمہیں سٹاک ہوم سے چند میل دور ناروے جانے والی شاہراہ پر چھوڑ آؤں گی۔"

"تمہیں خدشہ ہے کہ میں کہیں پھر واپس نہ آجاؤں؟"

اُس نے میری بات کا جواب دیے بغیر کار سٹارٹ کی اور شہر جانے والی سڑک پر مڑ گئی۔

ماگریتا کی ننھی منی بل کار کارل ستاد جاتی ہوئی شاہراہ پر بالکل بچوں کا کھلونا لگ رہی تھی۔

"ہم سٹاک ہوم سے پچاس میل دور تو آگئے ہیں۔ اب تم واپس چلی جاؤ۔"

"بس تھوڑی دور اور۔۔۔" اُس کی آنکھیں سرخ ہو رہی تھیں۔ کارل ستاد آیا تو میں زبردستی اتر گیا۔" (۲۰)

اس کے علاوہ کچھ ضمنی کردار بھی انہیں ہر موڑ پر ٹکراتے ہیں جو انہیں "بیسٹ لک" کہتے ہیں اور سفرنامہ نگار معاذ اللہ کا ورد کرتے ہوئے اپنی نئی "منزل" کی طرف مسکراتے ہوئے بڑھ جاتے ہیں۔ یہ منازل انہیں ان کے سفرناموں میں جوانی سے لے کر بڑھاپے تک اور یورپ سے لے کر یاک سرائے کے ویرانے تک ہر جگہ وافر مقدار میں میسر ہیں۔

آئرین نامی لڑکی کی داستان بھی قاری کی دلچسپی کے لئے افسانے سے کم نہیں۔ سفرنامہ نگار اس کے یارڈ میں خیمہ لگا کر شب بسری چاہتا ہے مگر وہ نازنین اُسے اپنے گھر لے جاتی ہے۔ اُس نازنین کے والد نے بھی مصنف کا خوش دلی سے استقبال کیا۔ جب آئرین گھر لوٹی تو اُس کے باپ نے پوچھا:

"آئرین ڈارلنگ تم پورے پینتیس منٹ دیر سے واپس آئی ہو۔ کہیں گھوڑا تو نہیں بدک گیا تھا۔"

"نہیں ڈیڈی! گھوڑا تو سو پر تھا۔" لڑکی نے بوڑھے کے سرخ گالوں پر ایک مختصر سا بوسہ دیتے ہوئے پیار سے کہا۔ اس دوران میں بوڑھے کی نگاہ مجھ پر پڑی اور اُس نے سوالیہ نگاہوں سے اپنی بیٹی کی طرف دیکھا۔

"ڈیڈی یہ سیاح ہیں اور آپ کی پیاری بطخوں والے جوہڑ کے کنارے خیمہ نصب کرنا چاہتے تھے۔ میں نے انہیں شب بسری کے لئے اپنے ہاں مدعو کر لیا ہے۔ بالائی منزل کے تمام کمرے تو خالی پڑے ہیں نا؟"

"تم نے بڑا اچھا کیا آئرین۔ جوانی میں مجھے بھی سیاحت کا خبط تھا۔" بوڑھے نے لڑکی کا کندھا تھپکا اور پھر مجھ سے سامان لے کر ہال کے ایک کونے میں رکھ دیا۔" (۲۱)

اس نوع کے واقعات مشرق میں بھی خال خال نظر آتے ہیں اور یورپ میں جہاں مہمان نوازی کی روایات زیادہ مضبوط نہیں ہیں ایسے واقعات کا تسلسل سے ظہور مستنصر کے لیے عطیہ خداوندی ہی سمجھا جا سکتا ہے کیونکہ یورپ کی معاشرت کے مطالعہ سے ایسی باتوں کی تصدیق نہیں ہوتی۔

مستنصر حسین تارڑ وہ رجحان ساز سفرنامہ نگار ہیں جو اپنی فطرت میں شامل کھوج کی تسکین کے لئے سفر اختیار کرتے ہیں ۔ نئی منزلوں کی تلاش اور نئی دنیاؤں کو پانے کی جستجو ہر دم انہیں سفر پر آمادہ رکھتی ہے اور ہر نئی منزل پر روح میں اُترتی گہری آسودگی انہیں راستے کی تکالیف سے بے نیاز کر دیتی ہے۔ ان کا ہر قدم ایک نئی دنیا دریافت کرتا اور ان کے دل کو ایک نئی خوشی اور مسرت سے لبریز کرتا ہے۔ مستنصر کے سفرنامے ان کی منفرد شخصیت، مشاہدے اور مخصوص طرزِ تحریر کے باعث بے پناہ مقبولیت حاصل کرنے میں کامیاب ہوئے۔ وہ سفر کے حالات کے ساتھ ساتھ قاری کی دلچسپی کو بھی مدنظر رکھتے ہیں اور رومانوی انداز اپناتے ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ وہ افسانوی تکنیک سے بھی استفادہ کرتے ہیں۔ یہی ان کے سفرناموں کی نمایاں خصوصیت ہے ۔ اس طرح اُن کے سفرناموں کا مقصد حسن کی تلاش، رومانویت کے اجزا اور افسانوی طرزِ اسلوب کے ذریعے اپنی شخصیت اور تخلیقی صلاحیتوں کا اظہار ہے۔ تہذیب، ثقافت اور معاشرت کے پہلو اُن ممالک کے لوگوں کی زندگی میں سے ڈھونڈنا اور ان کا بیان کرنا عام طور پر اُن کا مطمع نظر نہیں۔ مختصر یہ کہ مستنصر حسین تارڑ کے سفرناموں میں افسانوی، رومانوی اور تخیل کے عناصر کی کارفرمائی بدرجہ اتم موجود ہے۔

حوالہ جات

۱۔ مستنصر حسین تارڑ، کے ٹو کہانی، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۴ء، ص ۲۰۹
۲۔ انور سدید، ڈاکٹر، اردو ادب میں سفرنامہ، لاہور: مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، ۱۹۸۷ء، ص ۳۵۷
۳۔ ایضاً۔۔۔ ص ۳۵۸
۴۔ حامد بیگ، ڈاکٹر، اردو سفرنامے کی مختصر تاریخ، لاہور: کلاسیک، ۱۹۹۹ء، ص ۱۳۲
۵۔ مستنصر حسین تارڑ، نکلے تری تلاش میں، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء، ص ۴۲۰
۶۔ ایضاً۔۔۔ ص ۴۲۳
۷۔ مستنصر حسین تارڑ، خانہ بدوش، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۹ء، ص ۲۸۲-۲۸۳
۸۔ مستنصر حسین تارڑ، نکلے تری تلاش میں، ص ۲۹۲
۹۔ مستنصر حسین تارڑ، ہیلو ہالینڈ، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۱ء، ص ۴۴
۱۰۔ ایضاً۔۔۔ ص ۴۵-۴۶
۱۱۔ مستنصر حسین تارڑ، سفر شمال کے، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۸۹ء، ص ۱۸۹
۱۲۔ مستنصر حسین تارڑ، ہنزہ داستان، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۳ء، ص ۱۸۷-۱۸۸
۱۳۔ مستنصر حسین تارڑ، کے ٹو کہانی، ص ۳۴۷-۳۴۸

۱۴۔ مستنصر حسین تارڑ، پتلی پیکنگ کی، لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۳ء، ص ۳۱۷
۱۵۔ مستنصر حسین تارڑ، خانہ بدوش، ص ۴۵۳-۴۵۴
۱۶۔ مستنصر حسین تارڑ، پتلی پیکنگ کی، ص ۳۴۵
۱۷۔ ایضاً۔ ص ۳۴۷
۱۸۔ مستنصر حسین تارڑ، اندلس میں اجنبی، لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۴ئس، ص ۲۵-۲۶
۱۹۔ ایضاً۔ ص ۱۶
۲۰۔ مستنصر حسین تارڑ، نکلے تری تلاش میں، ص ۳۳۴
۲۱۔ ایضاً۔ ص ۴۱۹

◁▷

"رسوم ہند" تحقیقی وتنقیدی تجزیہ

ڈاکٹر نسیمہ رحمان

Abstract:

Rasoom-e-Hind (1868), a book written in Urdu prose which was used in Lahore, is of immense importance because for the first time two different ways had been adopted for the description of religious beliefs, rites and rituals, marital lives, behavioral patterns and moral values of Muslims and Hindus. It is purely informational content on the one hand and realism on the other in which story writing technique has been used for the first time based on fictional style. It is of worth attention that the stories written in Rasoom-e-Hind have fundamental importance in the history of Urdu fiction. It may not be needless to mention here that these stories served the basis of fiction writing that started in Lahore in 1868.

۱۸۶۸ء میں چھپنے والی یہ تصنیف ۱۸۶۴ء میں میجر فلر ناظم تعلیمات پنجاب کے قائم کردہ کمیشن کی تالیفی خدمات کا نتیجہ ہے۔ سر ڈونلڈ میکلوڈ (Sir Donald Mecloed) کی سربراہی میں قائم ہونے والے اس کمیشن(1) کا مقصد اردو زبان میں اعلیٰ درجے کی تصانیف تیار کروانا تھا۔ گارساں دتاسی کے خطبہ ۷ دسمبر ۱۸۶۸ء سے پتہ چلتا ہے کہ "رسوم ہند" کی تالیف وترتیب کا کام کمیشن کے زیر اہتمام ۱۸۶۴ء میں لاہور میں شروع ہوا۔ گارساں دتاسی اپنے اسی خطبے میں "رسوم ہند(2) کے موضوع، اسلوب بیان اور اس کی تیاری میں شامل افراد کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> "کپتان ڈبلیو آر ایم ہالرائیڈ نے "رسوم ہند" کا پہلا جزو از راہ کرم مجھے بھیجا ہے اس کتاب میں اہل ہند کے مذاہب اور ان کے مختلف فرقوں کا اختصار سے حال بیان کیا گیا ہے۔ ہندوؤں اور مسلمانوں دونوں کے عقائد پر تبصرہ ہے اور لطائف و حکایات کے ذریعے بالخصوص شمال ہند کے باشندوں کی خانگی زندگی اور ان کے عادات و اخلاق پر روشنی ڈالی ہے۔ رسوم ہند

کی تالیف و ترتیب کا کام لاہور میں ۱۸۶۳ء میں شروع ہوا۔ جبکہ سرکاری طور پر ایک کمیشن اس غرض کے لیے مقرر کیا گیا تھا۔ ہندوستانی زبان میں اعلیٰ درجے کی تصانیف تیار کرائی جائیں۔ اس کمیشن کے صدر سرڈی میکلوڈ (D. Mecload) تھے جو آجکل صوبہ پنجاب کے لفٹنٹ گورنر ہیں۔ رسوم ہند کے تاریخی حصے کی زبان اور اس کا طرزِ تحریر سادہ ہے اتنا سادہ جو کسی بھی مشرقی زبان میں ممکن ہے اس کتاب کے مکالموں کی زبان اس قسم کی ہے جو آجکل اردو بحث لوگوں کے طبقوں میں استعمال کی جاتی ہے۔ اس کتاب کی تالیف میں کپتان ہالرائیڈ کے ساتھ ایک ہندو شریک تھے جو نارمل اسکول کے ناظر اول ہیں اور دہلی کالج کے عربی کے ایک مسلمان پروفیسر نے بھی اس کام میں مدد دی۔ ان کے علاوہ اور دوسرے اہل علم دیسی لوگ بھی شریک تھے (3)

مذکورہ بیان ایک اہم معاصر شہادت ہے جس میں چند توجہ طلب نکات ہیں: (۱) یہ کہ "رسوم ہند" کی تصنیف و تالیف کا کام ۱۸۶۳ء سے شروع ہوا جبکہ ۱۸۶۸ء میں تکمیل کے مراحل میں پہنچ کر شائع ہوئی۔ (۲) سررشتہ تعلیم پنجاب کے زیر اہتمام ۱۸۶۸ء میں شائع ہو کر نصاب تعلیم کا حصہ بنی۔ (۳) کتاب کا موضوع چونکہ مسلمانوں اور ہندوؤں کے مذہب، عقائد، خانگی زندگی، اور اخلاق و عادات کا احوال بیان کرنا تھا اس لیے دو طریقہ کار اختیار کیے گئے ایک خالص علمی بیانیہ اور دوسرا حقیقت نگاری پر مبنی افسانوی انداز اپناتے ہوئے کہانی کی ہیئت استعمال کی۔ جس سے یہ تدریسی نصاب کے لیے ایک مفید اور کارآمد کتاب ثابت ہوئی۔ (۴) "رسوم ہند" کی اردو نثر کے ذریعے قومی اتحاد کو بھی بروئے کار لایا گیا۔ بعد از اں "قصص ہند" میں بھی یہ خصوصیت نظر آتی ہے۔ (۵) کتاب کی تیاری میں کپتان ہالرائیڈ کے ساتھ جو ہندو شریک تھے وہ کون تھے؟ اس حوالے سے تحقیقی شواہد ماسٹر پیارے لال آشوب کی طرف اشارہ کرتے ہیں جو ۱۸۶۳ء میں دہلی سے لاہور آچکے تھے اور سررشتہ تعلیم کے کیوریٹر کے عہدے پر فائز تھے۔ اس سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ لاہور پہنچنے پر پہلا کام ہی پیارے لال آشوب نے اس کتاب کی تصنیف کی تیاری میں معاونت کا کیا۔ "رسوم ہند" کا موضوع ایسا تھا جس کے لیے کسی قابل ہندو کی ضرورت تھی جسے آشوب نے باحسن خوبی پورا کیا۔ چنانچہ خلیل الرحمٰن داؤدی کے مطابق (دستیاب نسخہ ۱۸۸۶ء) اس کے اولین تین باب ۱۔ ہندوؤں کی ذاتوں کا بیان ۲۔ ہندوؤں کی مذہبی باتوں کا بیان ۳۔ من سکھی اور سندر سنگھ کا قصہ پیارے لال آشوب کے تحریر کردہ ہیں جبکہ مضمون نگار کا استدلال ہے کہ "رسوم ہند" کے ابتدائی چار ابواب پیارے لال آشوب کے ہیں جن میں چوتھا باب خوشحال چند اور ہیرا، دولت رام اور مونگا، کروڑی مل اور گنگی کا قصہ بھی شامل ہے۔ کیونکہ دونوں قصوں کا اسلوب بیان بہت مماثلت رکھتا ہے۔ واقعات کو بیان کرنے کا انداز ایک سا ہے۔ البتہ ایک فرق ضرور ہے کہ من سکھی اور سندر سنگھ کا قصہ، خوشحال چند اور ہیرا، دولت رام اور مونگا کروڑی مل اور گنگی کے قصہ کی نسبت زیادہ مربوط اور منظم پلاٹ پر مبنی ہے۔ جس میں افسانہ نگاری کے تمام لوازمات کامیابی سے نبھائے گئے ہیں جبکہ دوسرے قصہ میں پلاٹ بہت ڈھیلا ڈھالا ہے۔

چونکہ کتاب میں ''مسلمانوں کی مذہبی باتوں کا باب'' بھی شامل ہے اس لیے گارساں دتاسی نے اس کی تیاری میں دہلی کالج کے عربی کے پروفیسر کا ذکر کیا ہے لیکن نشاندہی نہیں کی۔ مضمون نگار کے مطابق دہلی میں عربی کے مذکورہ پروفیسر مولوی ضیاء الدین تھے۔ جو دہلی کالج کے تربیت یافتہ اور زمانہ طالبعلمی میں پیارے لال آشوب اور ڈپٹی نذیر احمد کے ہم عصر و ہم جماعت رہ چکے تھے اور عربی، مذہبی و غیر مذہبی علوم کا درس دیتے تھے۔ میجر فلر ڈائریکٹر سررشتہ تعلیم پنجاب کی ایماء پر لاہور تشریف لائے اور درس و تدریس کا تجربہ رکھنے کی بناء پر محکمہ تعلیم سے منسلک ہو گئے۔ میجر فلر ہی کی فرمائش پر مخزن طبیعی (۱۸۶۵ء)، اصول علم طبیعی (۱۸۶۷ء) اور ''قواعد اردو'' کے علاوہ ''فوائد ضیاء'' (اردو کی گرامر) بھی تصنیف کی۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ میجر فلر ان کی علمیت کے قائل تھے۔ چنانچہ ''رسوم ہند'' میں ''مسلمانوں کی مذہبی باتوں'' کے باب کی تیاری میں مولوی ضیاء الدین نے مدد دی اور یہی باب ہے جس میں دیگر اہل قلم نے بھی معاونت کی ہو گی جن میں مولوی کریم الدین اور مولانا محمد حسین آزاد بھی شامل رہے ہوں گے (4) ''رسوم ہند'' میں مسلمانوں کے مذہبی حصہ میں یہ جملے وقتاً فوقتاً درج کیے گئے ہیں مثلاً ''اہل اسلام کی کتابوں میں لکھا ہے''، ''مسلمانوں کی کتابوں میں لکھا ہے''، ''مسلمانوں کی کتابوں میں مذکور ہے'' جو ان واقعات کے مستند ہونے کی جانب اشارہ ہیں پھر یہ اقدام اس لیے بھی کہا گیا کہ ''رسوم ہند'' بیک وقت ہندو مسلم طلباء کے لیے لکھی گئی۔ اس حصے میں مولانا آزاد کی معاونت بھی حاصل رہی ہو گی۔ ''رسوم ہند'' کے ضمن میں ڈاکٹر اسد اریب کا بھی یہ کہنا ہے کہ ''پنجاب ٹیکسٹ بک کمیٹی کے ایماء سے یہ سلسلہ شروع ہوا اس میں مولانا آزاد نے بھی حصہ لیا۔ اس کی نثر مولانا آزاد کی تحریر کردہ ہے مواد کچھ ماسٹر پیارے لال کا دیا ہوا ہے''۔(5) چونکہ مولانا آزاد سررشتہ تعلیم سے وابستہ تھے اس لیے اس کتاب کی تیاری میں معاونت ضرور کی ہو گی اور ''رسوم ہند'' میں مولانا آزاد کے حصہ کی نشاندہی بھی کی جا سکتی ہے۔

اگرچہ ڈاکٹر اسد اریب نے ''رسوم ہند'' میں مولانا آزاد کے تحریر کردہ نثری اقتباسات یا حصوں کی قطعیت کے ساتھ نشاندہی نہیں کی لیکن مقالہ نگار اپنے مطالعہ کی بناء پر یہ نتیجہ اخذ کرتی ہے کہ ''جہاں آراء بیگم اور محمد یوسف، گیتی آراء اور محمد جمیل الدین کا قصہ'' اور پانچویں باب کی پہلی فصل ''بعض پیغمبروں کا مختصر حال جو قرآن، حدیث اور مسلمانوں کی تاریخی کتابوں کے موافق ہے'' میں ''حضرت محمدؐ'' ''حضرت ابوبکرؓ، حضرت عثمانؓ، کے احوال میں لکھے گئے یہ الفاظ ''سنی مسلمانوں کی کتابوں میں۔۔۔'' ''سنیوں کی کتابوں میں لکھا ہے''، ''سنیوں کی کتابوں میں مذکور ہے۔۔۔'' اس خیال کو تقویت دیتے ہیں کہ مذکورہ حصے مولانا محمد حسین آزاد کے تحریر کردہ ہیں۔ مولانا محمد حسین آزاد میں عملی زندگی کے برعکس تحریری سطح پر شیعہ ہونے کے باوجود مذہبی تعصب سے بالاتر تھے۔ یہی وجہ ہے کہ تحریری سطح پر مسلک کے حوالے سے نہایت معتدل خیالات رکھتے۔(6) لہٰذا خیالات کا یہ اعتدال ان قصوں میں بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ مذکورہ بالا جملوں سے اگر ان جملوں ''اہل اسلام کی کتابوں میں لکھا ہے'' ''مسلمانوں کی کتابوں میں لکھا ہے'' ''مسلمانوں کی کتابوں میں مذکور ہے'' سے کڑی ملائی جائے تو یہاں یہ خیال دامن گیر ہوتا ہے کہ یہ انداز تحریر ایک ہی شخص کا ہے اور وہ مولانا محمد حسین آزاد ہو سکتے ہیں۔

ڈاکٹر اسد اریب کی دوسری بات کہ مواد کچھ ماسٹر پیارے لال کا دیا ہوا ہے درست معلوم نہیں ہوتی۔ کتاب کے متن کے پیش نظر یہ کہنا زیادہ مناسب تھا کہ مواد بہت کچھ ماسٹر پیارے لال آشوب کا تحریر کردہ ہے کیونکہ آشوب کی تحریر کو ''ہندوؤں کی ذاتوں کا بیان'' ''ہندوؤں کی مذہبی باتوں کا بیان'' اور قصہ ''من سکھی اور سندر سنگھ'' اور ''خوشحال چند وغیرہ'' کے مقابل رکھ کر دیکھیں تو انداز بیان میں بے حد مماثلت دکھائی دیتی ہے۔ لہٰذا مواد پیارے لال آشوب کا دیا ہوا ہی نہیں بلکہ انہیں کا تحریر کردہ بھی ہے۔ جس کی طرف گارساں دتاسی نے بھی اشارہ کیا ہے اور لالہ سری رام نے ''خمخانۂ جاوید''، امداد امام صابری نے ''حیات آشوب'' اور بابائے اردو مولوی عبدالحق جیسے محقق نے بھی ''مرحوم دہلی کالج'' میں یہ بیان کیا ہے کہ ابتدائی نصف حصہ ماسٹر پیارے لال آشوب کا تحریر کردہ ہے۔

مولانا آزاد ہی کے حوالہ سے رسالہ ''راوی'' کے ''آزاد نمبر'' سے ایک خط کا حوالہ دینا بھی ناگزیر ہے جس میں یہ کہا گیا ہے کہ ''رسوم ہند'' میں مولانا آزاد کا بھی حصہ ہے۔ یہ بات محمد خلیل الرحمٰن نے ڈاکٹر صادق کو جوابی خط میں لکھی کہ ''میری رائے ناقص میں ان کا بڑا کارنامہ رسوم ہند کا اسلامی حصہ اور اردو کی پہلی کتاب وغیرہ کا سلسلہ ہے۔ میرا عقیدہ ہے کہ رسوم ہند میں جو ناول ہے وہ بہترین ہے''۔ (7) مولانا محمد حسین آزاد سے محمد خلیل الرحمٰن کا تعلق مولانا آزاد کے بیٹے آغا ابراہیم کی وساطت پیدا ہوا۔ ان کی مذکورہ رائے سے بھی اس بات کا ثبوت ملتا ہے کہ ''رسوم ہند'' کا اسلامی حصہ مولانا آزاد کا تحریر کردہ ہے۔ نیز ''رسوم ہند'' میں جس کہانی کا ذکر ناول کہہ کر کیا گیا ہے۔ وہ مضمون نگار کے مطابق ''جہاں آرا بیگم اور محمد یوسف، گیتی آرا بیگم اور محمد جمیل الدین کا قصہ'' ہے جو ناول کے ابتدائی نقوش پر مبنی ایک افسانہ ہے۔ پہلے دو قصے پیارے لال آشوب کے تحریر کردہ ہیں۔ اگر اس قصے کو مولانا آزاد کا تحریر کردہ تسلیم کر لیا جائے تو آشوب اور مولانا آزاد اردو نثر میں اولین افسانہ نگار ہونے کا اعزاز بھی حاصل کر لیتے ہیں جنھوں نے ''رسوم ہند'' میں ان قصوں کے ذریعے افسانہ نگاری کے فن کو متعارف کرایا اور ناول نگاری کا بیج بھی بویا۔

ڈاکٹر تبسم کاشمیری سے یہ بات معلوم ہوئی (8) کہ مذکورہ خط میں ''رسوم ہند'' کی بابت انہوں نے آغا محمد باقر کے بیٹے سلمان باقر سے استفسار کیا تو ان کا کہنا یہ تھا کہ خاندان میں اس بارے کہا جاتا رہا ہے کہ ''رسوم ہند'' میں مولانا آزاد کا بھی حصہ ہے لیکن کس قدر اور کس نوعیت کا اس بارے میں معلوم نہیں۔ لیکن مضمون نگار کو جو خارجی اور داخلی شواہد میسر آئے ہیں ان کی روشنی میں اس بات کو قبول کرنے میں ہرگز تامل نہیں ہونا چاہیے کہ ''رسوم ہند'' میں مولانا آزاد کا بھی حصہ ہے۔ قصہ نگاری کی سطح پر مضمون نگار کا تجزیہ یہ ہے کہ ''جہاں آرا بیگم اور محمد یوسف، گیتی آرا بیگم اور محمد جمیل الدین کا قصہ'' پڑھنے سے احساس ہوتا ہے کہ یہ مولانا آزاد کا تحریر کردہ ہی ہے کیونکہ ان کی تصنیف ''نصیحت کا کرن پھول'' (۱۸۶۴ء) اور مذکورہ قصے کے اسلوب میں بے حد مماثلت پائی جاتی ہے۔ دونوں جگہ دہلی شہر سے مصنف کی محبت، انگریزوں کی عملداری میں اجالا، شہر میں امن و امان کا ذکر، دہلی کی دہلی دھلائی روزمرہ اور محاورہ بندی کی زبان، انگریزی عملداری کی تعریف، اس کے ثمرات اور انگریزوں کی خوشنودی حاصل

کرنے کا انداز یکساں ہے۔ لہٰذا دونوں قصوں میں ایسے مشترک حصے ایک ساتھ رکھ کر دیکھنے سے اس خیال کو تقویت ملتی ہے کہ یہ قصہ بھی مولانا آزاد کا ہی تحریر کیا ہوا ہے۔ پھر وہ قصہ نگاری کا جدید تنقیدی شعور بھی رکھتے تھے۔(9) محکمہ تعلیم سے وابستہ ہو کر علمی خدمات انجام دے رہے تھے۔ محکمہ تعلیم کی جانب سے مصنفین کو ہدایات ہوتی تھیں کہ وہ درسی کتب کے لیے سادہ، آسان اور رواں زبان استعمال کریں۔ ''نصیحت کا کرن پھول'' اس قائم کردہ معیار پر پوری اترتی ہے اور یہی معیار مذکورہ قصے میں بھی ملحوظ رکھا گیا ہے۔ مضمون نگار کے پیش نظر ''رسوم ہند'' کی دو اشاعتیں ۱۸۶۹ء اور ۱۸۷۳ء ہیں۔ ۱۸۶۹ء کی اشاعت کے سرورق کی عبارت اس طرح ہے۔

رسوم ہند

حسب الحکم

جناب کپتان ہال رائڈ صاحب بہادر ڈائرکٹر

اف پبلک انسٹرکشن ممالک پنجاب

۱۸۶۹ء

مطبع سرکاری میں چھپی

سرورق کی اس عبارت کے بعد ابتدائی ۱۶ صفحات نہیں ہیں جبکہ صفحہ ۱۷ تا ۳۰ انتہائی شکستہ حالت میں علیحدہ ہو گئے ہیں۔ اس حصے میں ہندوؤں کی ذاتوں اور مذہبی باتوں کا بیان کیا گیا ہے جو ۱ تا ۴۰ صفحات پر مبنی ہے۔ اس کے بعد ایک اور لوح آتی ہے جو اس طرح ہے:

رسوم ہند

قصہ منسکھی اور سندر سنگھ

۱۸۶۹ء

مطبع سرکاری میں چھپا

یہ قصہ الگ صفحات رکھتا ہے جو صفحہ ۱ سے شروع ہو کر صفحہ ۷۹ پر ختم ہو جاتا ہے۔ صفحہ ۸۰ خالی ہے۔ اس کے بعد اگلی لوح کے سرورق کی عبارت ہے جس پر یہ مرقوم ہے:

رسوم ہند

قصہ خوشحال چند وغیرہ

۱۸۶۹ء

مطبع سرکاری میں چھپا

یہ قصہ بھی الگ صفحات کا حامل ہے جو ۱ تا ۱۳۱ صفحات پر مشتمل ہے۔ صفحہ ۱ پر قصہ کا مکمل عنوان ''خوشحال چند اور ہیرا'' دولت رام اور موتگا، کروڑی مل اور گنگی کا قصہ'' درج ہے۔ صفحہ ۱۳۲ خالی ہے۔ اس کے بعد پھر ایک لوح ہے جس پر یہ لکھا ہے۔

رسوم ہند

مسلمانوں کی مذہبی باتوںکا

بیان

۱۸۶۹ء

مطبع سرکاری میں چھپا

یہ حصہ بھی اپنے الگ صفحات ۱ تا ۱۴۴ رکھتا ہے اور تین فصلوں پر مشتمل ہے۔ پہلی فصل: پیغبروں کے مختصر حال پر مبنی ہے جو صفحہ ۱ تا ۱۲۲ پر محیط ہے۔ دوسری فصل: مسلمانوں کے عقائد اور اعمال صفحہ ۱۲۲ تا ۱۴۱ پر جبکہ تیسری فصل: اہل اسلام کی ذاتوں کا بیان صفحہ ۱۴۱ تا ۱۴۴ پر مشتمل ہے۔ آخر میں جہاں آراہ بیگم اور محمد یوسف گیتی آراہ بیگم اور محمد جمیل الدین کا قصہ" ہے۔ اسکے صفحات بھی الگ ہیں تاہم یہ لوح کے بغیر ہے۔ مذکورہ نسخے میں اس قصہ کے ۱ تا ۹۰ صفحات ہیں جبکہ بقیہ موجود نہیں ہیں کہ جس سے پتہ چل سکے کہ یہ کل کتنے صفحات پر مبنی تھا۔ صفحہ ۹۰ پر آخری؛

"یہہ شخص محمد یوسف ہی تھا اور اسنے بھی غدر کے زمانے میں بڑی بڑی تکلیفیں اٹھائی تھیں اس کا
رسالہ انگریزوں کے ساتھ گیا تھا مگر وہ باوجود مصیبتوںکے سرکار انگریزی کے ساتھ رہا۔" (10)

بعد کی اشاعت سے معلوم ہوا ہے کہ یہ قصے کا تقریباً اختتام ہی ہے۔ خلیل الرحمٰن داؤدی کے مطابق "یہ قصہ صفحہ ۹۲ پر ختم ہو جاتا ہے۔" (11) چنانچہ "رسوم ہند" کل پانچ حصوں پر مشتمل ہے جو اپنی الگ لوح اور علیحدہ صفحات رکھتے ہیں۔ مضمون نگار کو بھی یہی قدیم ترین اشاعت دستیاب ہو پائی ہے جبکہ اس کے بعد ۱۸۷۳ء کی اشاعت بھی ملی ہے جس کے سرورق کی ایک ہی لوح ہے اس کے بعد تمام حصوں پر ان کے عنوانات درج کیے گیے ہیں۔ ۱۸۷۳ء کی اشاعت کی تفصیل درج ذیل ہے:

رسوم ہند

۱۸۷۳ء

مطبع سرکاری لاہور میں چھپی

اس سررشتہ کی بے اجازت کوئی نہ چھاپے

دفعہ ششم تعداد جلد ۷۰۰

پہلا باب:	ہندوؤں کی ذاتوں کا بیان	صفحہ ۱ تا ۶
دوسرا باب:	ہندوؤں کی مذہبی باتوں کا بیان	۶ تا ۲۰
تیسرا باب:	منسکھی اور سندر سنگھ کا قصہ	۲۱ تا ۶۰
چوتھا باب:	خوشحال چند اور ہیرا۔ دولت رام اور موتگا کروڑی مل اور گنگی کا قصہ	۶۱ تا ۱۴۸
پانچواں باب:	مسلمانوں کی مذہبی باتوں اور ان کی ذاتوں کا بیان	۱۴۹ تا ۲۰۰

پہلی فصل: بعض پیغمبروں کا مختصر حال جو قرآن اور حدیث اور مسلمانوں کی تاریخی

کتابوں کے موافق ہے۔

دوسری فصل: مسلمانوں کے عقائد اور اعمال

تیسری فصل: اہل اسلام کی ذاتوں کا بیان

جہاں آراء بیگم اور محمد یوسف گیتی آراء بیگم اور محمد جمیل الدین کا قصہ ۲۰۱ تا ۲۴۶

''رسوم ہند'' چونکہ ایک سے زیادہ مصنفین کی کاوشوں کا نتیجہ تھی اس لیے کسی کا نام مصنف کے طور پر نہیں دیا گیا۔ ویسے بھی جو کتابیں محکمہ تعلیم تیار کرواتا تھا ان پر مصنف کا نام مرقوم کرنے یا نہ کرنے کا مکمل اختیار محکمہ تعلیم کی صوابدید پر منحصر تھا۔ درسی کتاب ہونے اور موضوع کے اعتبار سے اس کتاب نے بے پناہ مقبولیت حاصل کی اور متعدد بار شائع ہوئی۔ اس کا اندازہ ۱۸۸۶ء میں اس کی پندرھویں اشاعت سے ہوتا ہے جس کا حوالہ خلیل الرحمٰن داؤدی نے اپنے دیباچہ میں دیا ہے۔(12)

''رسوم ہند'' کے متن کے موضوعات پر توجہ دیں تو معلوم ہوگا کہ اس میں مشہور تاریخی قصے ہیں جن کا تعلق مسلمانوں اور ہندوؤں کے مذہب اور ان کی ذاتوں سے ہے۔ مزید برآں مسلمانوں اور ہندوؤں کے اسلاف کے احوال بیان کیا ہے۔ رسوم ہند کے یہ حصے دونوں مذاہب کے افراد کے لیے معلومات افزاء ہیں۔ جنہیں سلیس رواں مگر دلچسپ پیرایہ بیان میں ادا کیا گیا ہے مثلاً یہ دو اقتباس ملاحظہ ہوں:

> ''ہندوؤں کی پرانی کتاب رگ وید میں لکھا ہے کہ برہمن لوگ برہما جی کا منہ، چھتری ان کے بازو اور ویش ان کی رانیں ہیں اور شودر ان کے پاؤں سے نکلے ہیں اور اس کہ منہ سے بولنے والا یعنی اچھا، بُرا بتانے والا، بازو سے لڑنے والا، رانوں سے قوت دینے والا اور پاؤں سے خدمت کرنے والا مراد ہے مگر دھرم شاستر اور پرانوں میں اس طرح سے بیان کیا ہے کہ ہندوؤں کی چاروں ذاتیں حقیقت میں برہما جی کے جسم ہی سے پیدا ہوئی ہیں۔''(13)
>
> ''جس زمانے میں حضرت ابراہیم علیہ السلام پیدا ہوئے اس زمانے میں بابل اور سواد عراق کا بادشاہ نمرود تھا۔ کہتے ہیں کہ حضرت ابراہیم علیہ السلام کے پیدا ہونے سے پہلے ہی نمرود نے خواب میں دیکھا کہ ایک ستارہ نکلا ہے اور وہ بڑھتے بڑھتے اس قدر روشن ہو گیا کہ آفتاب بھی اس کے آگے ماند معلوم ہونے لگا اس نے معبروں سے اس خواب کی تعبیر پوچھی انہوں نے بیان کیا کہ تھوڑے عرصے میں ایک لڑکا پیدا ہوگا جس کی بزرگی اور عظمت کے آگے تیری شان وشوکت بالکل جاتی رہے گی اور تیرا ملک و دین سب برباد ہو جائے گا۔''(14)

علاوہ ازیں جو تین قصے ہیں وہ اردو نثر میں افسانہ نگاری کا نقطۂ آغاز بھی ہیں۔ ان قصوں میں ہندوؤں اور مسلمانوں میں رائج مذہبی، تاریخی، تمدنی رسوم کی روایاتی شرح نئے اسلوب اور منطقی استدلال کے ساتھ کہانی کے تاروپود میں بیان کی گئی ہے۔ پلاٹ، فنی شعور وتکنیک کا احساس، کردار نگاری اور مکالموں کی نفاست ان قصوں کی نمایاں خوبیاں ہیں۔

پہلے دو قصے ماسٹر پیارے لال آشوب کے تحریر کردہ ہیں۔ ان قصوں میں انہوں نے شعوری کوشش کی ہے کہ یہ جنوں، بھوتوں پریوں اور روایتی شہزادوں اور شہزادیوں کے خیالی معاشقوں سے پاک ہوں۔ چنانچہ تخیلاتی دنیا سے نکل کر حقیقت نگاری سے کام لیتے ہوئے کہانی میں پہلی بار غریبوں اور عام انسانوں کی زندگی کو موضوع بنایا گیا ہے۔(15) طرز تحریر بھی روایتی قصوں سے بالکل جداگانہ حیثیت کا حامل ہے۔ دونوں قصوں کی بنیاد حقیقی، فطری واقعات اور مشاہدات پر رکھی گئی ہے۔ اس ضمن میں کوشش کی گئی ہے کہ پورے خلوص اور سچائی کے ساتھ ہندوستان کی طرز معاشرت، رسم و رواج اور ملکی حالات کو پیش کیا جائے۔ ان قصوں میں معاشرت اور تہذیب و تمدن کی بالکل اسی طرح حقیقت نگاری سے عکاسی کی گئی ہے جو بیسویں صدی میں ترقی پسند تحریک کے تحت لکھے جانے والے افسانوں کا طرہ امتیاز بنی۔ غرض افسانہ نگاری کی ابتدائی شکل اپنی خام صورت میں انہی قصوں میں دیکھی جا سکتی ہے۔ اس لحاظ سے انہیں اردو نثر میں افسانہ نگاری کا نقش اول قرار دینا بے جا نہ ہوگا۔ دونوں قصے مقصدیت کے تحت لکھے گئے جن کے ذریعے ہندوانہ رسم و رواج اور ان کے معاشرتی زندگی کے مختلف پہلوؤں کا تعارف کرانا مقصود تھا۔ پیارے لال آشوب نے فنکارانہ چابکدستی کے ساتھ اس مقصد کی تکمیل کے لیے کہانی کا پیرایہ اس طور استعمال کیا ہے کہ ایک شعوری کاوش کے نتیجے میں کہانی کو حقیقی زندگی کے ساتھ ایک گہرے رشتے میں پرو دیا ہے۔ پھر قصہ گوئی کے لیے ایسا دلکش اور بے تکلف انداز بیان اختیار کیا ہے کہ قصہ نگاری کے فن پر کہیں بھی مقصدیت حاوی نہیں ہونے پائی جس سے احساس ہوتا کہ شاید مقصدیت کا پرچار کیا جا رہا ہے۔ آشوب نے ایک کامیاب فنکار کی طرح مقصدیت کو فن کے پردے میں پوشیدہ رکھا ہے کہ قاری دلچسپی کے ساتھ کہانی پڑھتا چلا جاتا ہے اور قصے سے جو ہندوؤں کی مذہبی و معاشرتی رسوم سے مزین ہیں اس طرح واقفیت حاصل کر لیتا ہے کہ کہیں بھی احساس نہیں ہوتا کہ مصنف کا اصل مقصد و مدعا انہی سے متعارف کرانا تھا۔ یہی ماسٹر پیارے لال آشوب کی کامیابی ہے جو قصے کے انداز بیان میں بھی دیکھی جا سکتی ہے۔ قصہ ابتداء سے آخر تک فطری اور حقیقی انداز میں اپنا رنگ دکھاتا ہے۔ اور یہ فطری رنگ قصے کے کرداروں کی پیش کش سے اور چوکھا ہو جاتا ہے۔ کرداروں کے مکالمے نہایت فطری انداز میں اپنا مکمل تعارف بھی کرواتے ہیں کہ ان کی جذباتی اور فکری زندگی عیاں ہو کر قاری کے سامنے آ جاتی ہے۔

''من سکھی اور سندر سنگھ کا قصہ'' دو کرداروں کی محبت کا سیدھا سادا اور خوبصورت افسانہ ہے جس میں حسب موقع اشعار کا استعمال بھی کیا گیا ہے۔ جو اس دور میں لکھے جانے والے قصوں کا عام چلن تھا۔ قصہ میں یتیم من سکھی جو اپنے چچا سجان سنگھ اور چچی چندر کور کے پاس رہتی ہے۔ پندرہ برس کی عمر میں سندر سنگھ، نامی نوجوان سے بیاہ دی جاتی ہے۔ سندر سنگھ گھر داماد بن کر سسرال میں کھیتی باڑی کے جملہ کام سنبھال لیتا ہے۔ من سکھی کا چچا سجان سنگھ توہم پرست اور عقیدے کا کمزور ہونے کی وجہ سے ایک سادھو کے مکر و فریب میں آ جاتا ہے جو اسے دولت کو دوگنا کرنے کا لالچ دیتا ہے۔ جس پر سندر سنگھ، سجان سنگھ کو سادھو کی چال سمجھاتا ہے لیکن وہ سادھو کی باتوں میں آ کر سندر سنگھ سے نالاں ہو جاتا ہے۔ چونکہ وہ سسرال میں رہتا ہے اس لیے سجان سنگھ اسے منحوس اور نکھٹو کہہ کر طعن و تشنیع کا نشانہ بناتا رہتا ہے۔ جس سے بالآخر وہ تنگ آ کر غیرت کے مارے دیہات سے باہر فوج میں روزگار کی تلاش میں نکل جاتا

ہے اور یہیں سے میاں بیوی کی دائمی اور فطری محبت دائمی جدائی میں بدل جاتی ہے۔ واقعات میں یہی موڑ نقطہ عروج (کلائمکس) ہے ایک عرصہ بعد سندر سنگھ اس وقت واپس آتا ہے جب اسے خبر ملتی ہے کہ من سکھی اپنے چچا اور چچی کے ہمراہ گنگا اشنان کے لیے آئی ہوتی ہے۔ اس موقع پر سادھو بھی وہیں موجود ہوتا ہے جو دھوکے سے سجان سنگھ سے زیورات کی گٹھری ہتھیا لیتا ہے پھر بھی لالچ کم نہ ہونے پر سجان سنگھ کے کمسن بیٹے موہن کے ہاتھ کے کڑوں کے لیے اسے اغواء کر لیتا ہے۔ عین اسی وقت من سکھی کو خبر ہو جاتی ہے۔ جس پر وہ چیختی چلاتی سادھو کے پیچھے بھاگتی ہے۔ سادھو من سکھی کی کنپٹی پر اس بے دردی سے سوٹا مارتا ہے کہ وہ بے ہوش ہو کر گر پڑتی ہے۔ اس دم سندر سنگھ واپس لوٹ رہا ہوتا ہے جب یہ ماجرا دیکھتا ہے تو سادھو کا پیچھا کرتا ہے اور زیورات کی گٹھری اور موہن کو بازیاب کرانے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ پھر سندر سنگھ من سکھی کو ہوش میں لاتا ہے لیکن وہ جانبر نہیں ہو سکتی اس کی موت سندر سنگھ کو شکستہ کر دیتی ہے کہ وہ من سکھی کی محبت میں گھل گھل کر بالآخر جان دے دیتا ہے۔ اس طرح محبت کرنے والے میاں بیوی، طعنہ زنی، زیور ڈگنا کرنے کی لالچ، سادھو کی بربریت اور مکر وفریب کی وجہ سے دردناک انجام کو پہنچتے ہیں اور یوں یہ الیہ افسانہ اختتام پذیر ہو جاتا ہے۔

اس مختصر کہانی میں مکمل فنی شعور کا احساس پایا جاتا ہے۔ پلاٹ میں واقعات کا تانا بانا خالص دیہاتی ماحول میں بُنا گیا ہے جو من سکھی اور سندر سنگھ کی محبت کے گرد گھومتا ہے۔ افسانے کی ابتدائی سطور پڑھتے ہی قاری خود کو ادھیر پور گاؤں کے اسی قدرتی ماحول اور فضا کا حصہ تصور کرتا ہے جہاں اس کی ملاقات قصے کے کرداروں سے ہوتی ہے جو قصے کی دلکشی اور دلچسپی کی ایک دلیل ہے۔ افسانے کا آغاز اس طرح ہوتا ہے۔

> "ایک دفعہ بہار کے موسم میں جبکہ جاڑا گزر گیا اور جنگل میں طرح طرح کے بیل بوٹے اور رنگ رنگ کے پھول کھلنے لگے۔ ادھیر پور گاؤں میں سیتلا کا بڑا میلا ہوا۔ وہاں کی تمام عورتیں اور مرد ہاتھوں میں چہالیے اپنے اپنے گھروں سے باہر نکلے۔ رستے میں ہم عمر لڑکیاں آپس میں ہنستی بولتی سیتلا کے سہیلے گاتی جاتی تھیں۔ ان میں ایک اہیر کی لڑکی جس کا نام من سکھی تھا، اپنے چچا سجان سنگھ نمبردار اور چچی چندر کور کے ساتھ گھر سے باہر نکلی اسی وقت ان کا پروہت گیان چند مشر بھی اپنی بیٹی پاربتی کو ہمراہ لیے۔ ماتا جی کی پوجا کرنے ان کے ساتھ ہولا۔ من سکھی نے پاربتی کو دیکھتے ہی اس کا ہاتھ پکڑ لیا اور دونوں کی باتیں ہونے لگیں۔
>
> اس میں پاربتی نے کہا۔ "من سکھی! تیرے بیاہ کو تو پانچ برس ہو گئے ہوں گے اور تو بھی ۱۵ برس کی ہوئی۔ اب گونا کب ہو گا؟
>
> اس نے جواب دیا "اب کے بیساکھ میں بتا دیں گئے"
>
> پھر پاربتی نے کہا "جی جی! تیرا بنڑ ا تو بڑا سندر ہے"
>
> یہ بات سن کر من سکھی مسکرائی اور کہنے لگی "ہاں جی جی! میں نے بھی اسے کئی بیر چھپ چھپا کر دیکھا تھا، مجھے بھی اس کی صورت بھلی لگی تھی" (16)

یوں کہانی کا آغاز فطری انداز سے ہوتا ہے جو ارتقای منزلیں طے کرتا ہوا ایک منطقی استدلال کے ساتھ منطقی انجام کو جا پہنچتا ہے۔ ماسٹر پیارے لال آشوب نے واقعات کے انتخاب کو حقیقت سے قریب کرتے ہوئے اس میں ہندو رسم و رواج، گنگا اشنان کے میلے کی ہما ہمی، سادھوؤں کی شعبدہ بازی اور دھوکہ دہی کو نہایت فنکارانہ بصیرت کے ساتھ پیش کیا ہے کہ تمام ضروری جزئیات کے ساتھ وہ منظر نگاہوں کے سامنے آجاتا ہے۔ مثلاً سندر سنگھ اور من سکھی کی شادی کی رسم کا منظر ملاحظہ ہو۔

> "جس روز گونے کا مہورت نکلا، اس روز نمبردار نے گیان مشر کو بلوایا۔ اس نے آتے ہی چوک لپوایا اور اس پر ایک طرف آٹے سے نو خانے بنا کر ان میں چاول رکھ دیے اور ایک مٹی کی ڈلی لے کر اس پر کلاوا لپیٹا۔ پھر دلہا دلہن کو دو پٹڑوں پر بٹھایا اور اس مٹی کی ڈلی کو گنیش اور نو خانوں کو نوگرہ قرار دے کر پوجا کرائی اور رولی، چاول، پھول، پان، بتاشے اور پیسے ان پر چڑھا دیے پھر گیان چند نے لڑکے کے دوپٹے اور لڑکی کی اوڑھنی کا ایک سرا لے کر دونوں کو ملایا اور اس میں چھالیہ کی ڈلی، چاول اور ایک ٹکا رکھ کر گرہ باندھ دی اس کے بعد پٹا پھیر کی رسم ہوئی اور پٹڑوں کو جن پر دلہا دلہن بیٹھے ہوتے تھے بدل دیا۔ جس وقت نائی نے پٹڑوں کے بدلنے کے لیے اٹھایا تو پاربتی جو وہاں کھڑی ہوئی تھی اس سے کہنے لگی "دیکھ رے! یہ پٹڑے آپس میں ٹکراویں نہیں، جو ایسا ہو تو من سکھی اور جیجا میں سدا کھٹا پٹی رہے گی۔" (17)

افسانے میں واقعات کی منطقی ترتیب نے پلاٹ کا احساس پیدا کر دیا ہے جو دیگر قصوں میں اس قدر چابکدستی سے نہیں نبھایا گیا۔ قصے میں کردار نگاری اس طور کی گئی ہے کہ انسانی نفسیات جذبات، احساسات اور تاثرات کے واضح نقوش فطری انداز سے کہانی کا حصہ بنتے ہیں۔ مثلاً سجان سنگھ کا دولت کے لالچ میں آنا ایک عام انسانی فطرت ہے اور چندر کور کا اپنے بیٹے سے محبت کرنا عین ماں کی ممتا کے مطابق ہے۔ اسی طرح سندر سنگھ کی غیرت، خودداری جرات اور بہادری، بیوی سے محبت، من سکھی کی شوہر پرستی، معصومیت، وفا شعاری سے یہ دونوں کردار قاری کی توجہ کا مرکز بن جاتے ہیں۔ پھر سادھو کا کردار بھی اس کی مکاری کو بے نقاب کرتا ہے۔ ماسٹر پیارے لال آشوب نے من سکھی اور سندر سنگھ کے درمیان ہونے والی اس گفتگو سے ان کی محبت اور ان کے کرداروں کی کتنی فطری اور سچی تصویر کشی کی ہے۔ ملاحظہ ہو:

> "سندر سنگھ نے کہا "تیرے چاچا کے گھر میں رہنے سے مجھ کو بڑی لاج آئے ہے اور تو بھی دکھی رہے ہے، اس لیے میں نے یہی سوچا ہے کہ یہاں سے چلا جاؤں"
>
> اس بات کو سنتے ہی من سکھی چلا اٹھی اور بولی اے تو مرے بابا جی! تجھ میں یہ گن تھے! تو میرے دشمنی کو مجھ سے بچھاڑنے آیا تھا! تیرا ستیاناس جائے، آگ لگاؤں تیری جٹا میں، پھوک دوں تیرے سونے چاندی کو"۔ پھر سندر سنگھ س کہنے لگی "کیا تو چلا جائے گا اور مجھے چھوڑ جائے گا؟ دیکھ میں کہے دوں ہوں جو ایسا کیا تو میری صورت ہی کو ترستا پھرے گا۔ بس دیکھ لی تیری

پریت جو پیٹھ دیئے جائے ہے۔" سندر سنگھ نے من سکھی سے کہا "تو ہی بتا اب میرا یہاں رہنا کیسے ہو سکتا ہے؟ کیا تو اس بات کو اچھا جانے ہے کہ تیرے چاچا کے روز روز کے طعنے مہنے سہوں، دھرکار ہے میرے ایسے رہنے پر! نام کو تو میں بھائی تھا پر تیرے چاچا نے تو کتے کے برابر بھی آدر نہ دیا۔ اب میں یہاں رہ کر کیا کروں؟ میرا یہاں سے جانا تجھے بھی اچھا ہو گا۔ دیکھ تو بھگوان کیا کرے ہے، کیسے ولدر پار ہوویں ہیں۔ بہت سا روپیہ کماؤں گا اور تیرے واسطے اچھے اچھے گہنے اور اوڑھنیاں بھیجوں گا اور تھوڑے دنوں پیچھے تجھے بھی اپنے پاس بلا لوں گا۔

من سکھی نے کہا "جو تو جائے ہے تو مجھے تھوڑا سا بس دیتا جا اور اپنے ہاتھ سے میری کفن کاٹھی کرتا جا، پھر جہاں تیرے من میں آوے چلا جائیو" یہ کہہ کر پکار اٹھی "ہے دھرتی ماتا! جو تو پھٹ جائے تو میں تجھ میں ابھی سما جاؤں۔" (18)

ماسٹر پیارے لال آشوب نے کرداروں کو جو زبان دی ہے وہ اپنی سادگی اور سلاست کے باوجود بے حد دلنشین ہے کہ افسانے میں زبان کی حلاوت اور چاشنی کا لطف بھی آتا ہے یہی وجہ ہے کہ قاری کو احساس ہی نہیں ہوتا کہ کب، مقصد کہانی میں داخل ہو جاتا ہے۔ پورے کا پورا قصہ مجموعی تاثر کے اعتبار سے ایک لڑی میں پرویا ہوا ہے۔ قصے کا اختتام بھی نہایت مؤثر انداز میں کیا گیا ہے۔ جب سندر سنگھ رخصت ہوتے ہوئے من سکھی کی سہیلی پاربتی سے گفتگو کرتا ہے ایک ایک لفظ خلوص اور درد دل کی زبان بن جاتا ہے:

"یہ سن کر سندر سنگھ نے کہا "میں تجھے کہاں تک سمجھاؤں تو تو جانے ہے مجھ کو تیری بہن سے کیسی پریت تھی میرا جینا تو اس کے ساتھ تھا اب بھگوان نے اسے اٹھا لیا" بس اتنا ہی کہا تھا کہ اس کی آنکھوں میں آنسو بھر آئے اور پھر وہ کہنے لگا "پاربتی میں کیا کروں؟ میرا دل میرے بس میں نہیں ہے تیری بہن کی صورت آٹھ پہر من میں بسی رہے ہے مجھے نہ دن کو چین نہ رات کو نیند اور اس گاؤں میں جس جس چیز کو دیکھتا ہوں مجھے سب اس کی یاد دلاویں ہیں۔ اس بن سارا جگت اجاڑ دکھائی دے ہے" ہر چند پاربتی نے اس کی تشفی کی مگر اس نے ایک نہ سنی اور دوسرے روز صبح کے وقت گٹھڑی مٹھری باندھ چلنے کو تیار ہوا اور چلتے وقت موہن کو گود میں اٹھا کر پیار کیا اور ایک روپیہ اس کے ہاتھ پر رکھ کر کہا "جو تجھے جان کے برابر رکھے تھی وہ تو مر گئی۔ اب تو اسے اور مجھے یاد رکھیو" اور پھر پاربتی کو بلا کر کہا "لے رام رام پاربتی ـــ جہاں تو اسے یاد کرے وہاں مجھے بھی یاد کر لیجو اب میرے جینے کا بھی کچھ بھروسا نہیں۔" (19)

ماسٹر پیارے لال آشوب نے اس سیدھے سادے قصے میں نہایت جاندار سیرت نگاری، فنی ہنر مندی اور فطری مکالمہ نگاری سے کام لیا ہے کہ تمام کرداروں کے نقوش قاری کے ذہن پر ثبت ہو جاتے ہیں۔ ہندو تہواروں، میلوں، مندروں وغیرہ کا ذکر بھی متحرک اور دلکش انداز میں کیا ہے۔ کامیاب افسانہ نگاری کی خشت اول کے اس

اولین زندہ نثری قصے کے بارے میں پروفیسر حمید احمد خان کا یہ کہنا بالکل درست ہے کہ ''من سکھی اور سندر سنگھ کے قصے میں وحدت معنوی کی وجہ سے ایک نئی شان پائی جاتی ہے۔ وہ بنیاد جس پر اس لاجواب قصے کی ادبی وحدت قائم ہے من سکھی اور سندر سنگھ کی محبت ہے۔ یہی وہ محور ہے جس کے گرد اول سے آخر تک قصے کے تمام واقعات پھیلتے، چکر کھاتے اور سمٹتے ہیں۔''(20) پلاٹ، کردار نگاری، ضروری جزئیات، اختصار، وحدت تاثر، نکتہ عروج، مصنف کا نقطہ نظر افسانے کے سبھی لوازمات اسی قصے میں موجود ہیں۔ افسانہ نگاری کا پختہ شعور حقیقت نگاری کے ساتھ اس افسانے میں موجود ہے۔ اس لحاظ سے ماسٹر پیارے لال آشوب بجا طور پر اردو نثر میں اولین اور کامیاب افسانہ نگار بھی کہے جاسکتے ہیں۔ اگر چہ ان کی تمام تر توجہ انتظامی اور علمی امور کی جانب مبذول رہی لیکن اگر وہ سنجیدگی کے ساتھ باقاعدہ افسانہ نگاری کی صنف پر توجہ دیتے تو بے حد نام کماتے۔

''رسوم ہند'' میں ماسٹر پیارے لال آشوب کا دوسرا افسانہ ''قصہ خوشحال چند اور ہیرا، دولت رام اور موتگا، کروڑی مل اور گنگی کا قصہ'' ادبی اور فنی لحاظ سے من سکھی اور سندر سنگھ کے قصے سے کسی طرح کم نہیں۔ اس افسانے کی کہانی تین نسلوں کی داستان پر مبنی ہے۔ البتہ کہانی میں مرکزی وحدت کا عنصر قدرے کمزور ہے کیونکہ واقعہ کے منتشر اجزاء کی شیرازہ بندی بخوبی ممکن نہیں بنائی جاسکی۔ مذکورہ قصہ طویل مختصر افسانے کی ذیل میں شمار کیے جانے کے قابل ہے۔ ہندو معاشرت اور تہذیب کی عکاسی نہایت سادہ اور آسان اسلوب میں کی گئی ہے۔ افسانے کی وہی تکنیک ہے جسے بیسویں صدی میں فنکارانہ مہارت سے قرۃ العین نے ''آگ کا دریا'' اور عبداللہ حسین نے ''اداس نسلیں'' جیسے لازوال ناولوں میں استعمال کیا۔ اس طرز کی ابتداء دراصل انیسویں صدی میں اپنی خام صورت میں اسی قصے میں کی جاچکی تھی اور یوں یہ اعزاز بھی لاہور کی نثر کو جاتا ہے جس نے نئے تجربات کو بھی فروغ دیا۔

قصے کا پلاٹ ایک ہی خاندان کی تین نسلوں کے گرد گھومتا ہے جس میں ہندوانہ معاشرت اور رسوم کو واقعات کی صورت کہانی میں پرو دیا گیا ہے۔ قصے کا پلاٹ اگر چہ ڈھیلا ڈھالا ہے لیکن حالات و واقعات کو اس طور بیان کیا گیا ہے کہ ایک دوسرے کا منطقی نتیجہ نظر آتے ہیں۔ یہی افسانے کی فنکارانہ خوبی ہے۔ قصے میں دیہات کی بجائے شہر کی فضا استعمال کی گئی ہے جو دہلی شہر سے متعلق ہے۔ جس میں غدر کے واقعات کو بھی پیش منظر کے طور پر بیان کیا گیا ہے۔ نیز اشعار بھی فطری انداز سے قصے کا حصہ بنائے گئے ہیں۔ کہانی میں نہال چند اور اس کا بیٹا خوشحال غریب سے امیر ہو جاتے ہیں۔ خوشحال چند اپنے بیٹے دولت رام کی شادی نہایت دھوم دھام سے کرتا ہے۔ جب دولت رام کے ہاں بیٹا پیدا ہوتا ہے تو اس کا نام کروڑی مل رکھا جاتا ہے۔ نوعمری میں اس کی بھی شادی کر دی جاتی ہے اسی زمانے میں غدر کا سانحہ رونما ہو جاتا ہے۔ بینا (کروڑی مل کی دایہ جس نے اس کی پرورش کی ہوتی ہے) کا شوہر چج رام غدر کے دوران کچھ انگریزوں کو پناہ دیتا ہے جس کا صلہ انہیں امن ہونے کے بعد انگریز سرکار کی جانب سے انعام کی صورت ملتا ہے۔ یوں افسانے کا طربیہ اختتام ہو جاتا ہے۔ تین نسلوں کی کہانی کو اس طرح بیان کیا گیا ہے کہ پوری ہندو معاشرت کا جیتا جاگتا مرقع سامنے آجاتا ہے۔ افسانے میں کردار نگاری نہایت فطری انداز سے کی گئی ہے۔ مکالمے کرداروں کی ذہنی سطح اور ان کی سوچ کی بہترین عکاسی کرتے ہیں۔ کہانی میں ارتقا کا عمل بدستور موجود

رہتا ہے۔ جزئیات کے استعمال اور منظر نگاری کے فن کو بھی خوب نبھایا گیا ہے اس افسانے کے بارے میں کہہ سکتے ہیں کہ مقصدیت (ہندوؤں کی طرزِ معاشرت اور رسوم کا بیان) کا عنصر غالب آ گیا ہے جس نے افسانے کی وحدت کو قدرے مجروح کیا ہے۔ اس کے باوجود پوری کہانی میں بدستور قصہ پن موجود رہتا ہے اور یہی اس افسانے کی کامیابی قرار دی جاسکتی ہے۔

آخری قصہ "جہاں آرا بیگم اور محمد یوسف، گیتی آرا اور محمد جمیل الدین کا قصہ" بنیادی طور پر انہی کرداروں پر مشتمل ایک سیدھا سادا مگر دلچسپ قصہ ہے۔ اس کے پلاٹ کا تانا بانا مسلمانوں کے مذہبی عقائد، طریقۂ عبادات، مذہبی رسومات، تہذیب و معاشرت، مشرقی شرم و حیا اور مشرقی روایات سے بنا گیا ہے۔ قصے کے پلاٹ میں منطقی تسلسل کے ساتھ واقعات کو اس طرح ترتیب دیا گیا ہے کہ مذہبی عقائد اور رسومات نہایت چابکدستی سے افسانے کا حصہ بن جاتی ہیں۔ اس حوالے سے زندہ و متحرک تصویروں نے قصہ کے مقصد کو بخوبی پورا کیا ہے۔ قصہ کا بیان زیادہ تر جہاں آرا بیگم اور محمد یوسف کے گرد گھومتا ہے۔ قصہ کی ابتدا نہایت عمدگی سے کی گئی ہے کہ آغاز ہی سے تجسس کی فضا قاری کی دلچسپی کو بڑھاتی ہے اور وہ ان کرداروں اور ان پر بیتی واردات کو جاننا چاہتا ہے۔ ذرا یہی ابتدائی سطور ملاحظہ ہوں:

> "ایک روز کا ذکر ہے کہ کسی جگہ آندھی بڑے زور و شور سے آ رہی تھی، درختوں میں ہوا سنسنا رہی تھی۔ چاروں طرف کالی گھٹا چھا رہی تھی۔ بادلوں میں بجلی خوب آب و تاب دکھا رہی تھی۔ لوگوں کی نظروں میں موت کا سا پھر رہا تھا غیر موسم کی گھٹا سے سب کے دلوں پر فکر کا بادل گھر رہا تھا۔ اس جگہ سڑک کے کنارے پر ایک آباد سرا تھی جو نہایت پختہ اور خوش نما تھی۔ معمول کے موافق وہاں بہت سے مسافر آئے ہوئے تھے مگر اس حادثے سے گھبرائے ہوئے تھے۔ سرا کے ایک کونے میں چھوٹا سا مکان بنا ہوا تھا اس کے اندر کسی کوٹھڑی میں ایک شخص بے ہوشی کی حالت میں پلنگ پر پڑا ہوا تھا اس کے سرہانے دونوں طرف مامائیں مونڈھوں پر بیٹھی ہوئی رومال ہلا رہی تھیں اور دو خوبصورت لڑکیاں جہاں آرا بیگم اور گیتی آرا بیگم چپکے چپکے باتیں کر کے رنج و مصیبت کو بھلا رہی تھیں۔ ایک دوسرے کو خدا کی یاد دلا رہی تھیں، تسلی کی باتوں سے دل کے غنچۂ پژمردہ کو کھلا رہی تھیں۔ باہر کسی اور مکان میں ان کے نوکر چاکر تھکے ماندے پڑے ہوئے تھے۔ پالکی، گھوڑا، رتھ اور بیل وہیں کھڑے ہوئے تھے۔"(21)

کہانی بڑے منطقی انداز میں بڑھتی ہے اور آہستہ آہستہ کہانی کی پرتیں کھلنا شروع ہوتی ہیں اور پتہ چلتا ہے کہ بے ہوشی کی حالت میں پڑا یہ شخص، ناصر الدین، ایک شریف زادہ ہے جو دہلی شہر کا نامور رئیس، ذات کا شیخ، بڑا خاندانی اور معزز آدمی ہے اپنی لیاقت اور کارگزاری کے باعث ضلع نور پور کے پرگنے عجیب آباد کا تحصیلدار ہو کر کامل تیس برس بعد پنشن لے کر واپس دہلی کا رخت سفر باندھے ہوئے ہے۔ اس کے ساتھ اس کی بیٹی جہاں آرا اور بھتیجی گیتی آرا ہے جس سے اولاد کی طرح بے حد محبت کرتا ہے۔ اس کی نسبت ناصر الدین ہی کے بیٹے جمیل

الدین سے طے پا چکی ہے۔ جمیل الدین جو پہلے سے ہی دہلی میں اپنے چچا فیض الدین کے پاس رہ کر تحصیل علم کر رہا ہے۔

فیض الدین اور جمیل الدین دہلی میں ان سب کا استقبال کرتے ہیں۔ ناصر الدین کچھ عرصہ بعد بیماری کی شدت سے وفات پا جاتا ہے۔ مرنے سے قبل اپنے بھائی فیض الدین کو اپنی اولاد کی خاطر داری کی وصیت کرتا ہے۔ اس کی تجہیز و تکفین میں اسلامی اور مذہبی روایات کو تفصیل سے اس طرح بیان کیا ہے کہ وہ قصے سے الگ معلوم نہیں ہوتیں۔ اسی طرح جہاں آراء بیگم کی خالہ زاد بہن مریم کا بدیہ اور اس کے بھائی رحمٰن بخش کی بسم اللہ کی رسم، نماز، روزہ کا تفصیلی بیان بھی فطری انداز لیے ہوئے۔ اسی رسم میں سید گھرانے کی دل افروز بیگم نامی خاتون جہاں آراء کو اپنے بھائی محمد یوسف کے لیے پسند کر لیتی ہے جو سرکار انگریزی میں اپنی قابلیت اور لیاقت کی بناء پر انبالے میں چھوٹی ہی عمر میں رسالے کا جمعدار ہو گیا تھا۔ ان کے خاندان کی سرکار انگریزی میں بڑی عزت تھی۔ بسم اللہ کی رسم کو کہانی کے ساتھ اس موڑ کے ساتھ مصنف نے بڑی فنکارانہ چابکدستی سے جوڑا ہے اور کہانی تسلسل کے ساتھ جاری رہتی ہے۔ افسانے میں دہلی کی روزمرہ زبان کی چاشنی اس میں مزید رنگ بھرتی ہے۔ جب دل افروز اپنے بھائی محمد یوسف سے جہاں آراء بیگم کی بابت ذکر کرتی ہے تو مشرقی رکھ رکھاؤ اور گفتگو کی شائستگی ملاحظہ ہو:

> ''بھائی! تم جانتے ہو ناصر الدین خان اور فیض الدین خان کے بزرگوں سے ہمارے بزرگوں کی راہ و رسم اور قرابت چلی آتی ہے۔ دیکھو وہ لوگ کیسے خاندانی ہیں، عزت والے مقدور والے، غرض ہر طرح سے اچھے ہیں۔ بزرگوں کی ملاقات کے علاوہ تم بھی تو لڑکوں بالوں سے واقف ہو، باہر دیوان خانے میں جایا کرتے ہو سب سے ملتے رہتے ہو اور عورتوں کو تو میں ہی دیکھ چکی ہوں۔ بس کیا تعریف کروں، کچھ کہا نہیں جاتا۔ تم جو یز میں نے سوچی ہے خدا کرے پوری ہو جائے اور وہ لوگ مان بھی لیں۔ بھائی! وہی لڑکی جہاں آراء جس کی خوبیوں کا ذکر میں گھر میں کرتی رہتی ہوں اسی بات کی ہے، صورت شکل کی کیا تعریف بیان کروں! بس یہ جی چاہتا ہے کہ اسے بیٹھی دیکھا کروں، رنگ جیسے انار کا دانہ، نقشہ نہایت درست، آنکھیں کٹوراسی، ناک ستواں، آگے قد کو دیکھو تو ویسا ہی اچھا بات کرتے وقت منہ سے پھول جھڑتے ہیں۔ اخلاق اور عادتیں سب خوب گھنڑ دیسی ہی، دسوں انگلیاں دسوں چراغ'' (22)

مشرقی روایات کے ساتھ شادی کے معاملات طے پا جاتے ہیں۔ نکاح اور شادی کے موقع پر ہونے والی تمام رسمیں اور استعمال ہونے والی اشیاء کا تمام ضروری جزئیات کے ساتھ بڑی خوبصورتی سے احاطہ کیا گیا ہے۔ یہ سب قصے میں رچی بسی محسوس ہوتی ہیں۔ کہانی میں دلچسپی کے عنصر کو برقرار رکھنے کے لیے شادی کے موقع پر دل افروز بیگم کے گلے کی کنٹھی کے گم ہونے کا واقعہ فطری انداز میں بیان کیا ہے کیونکہ ایسے موقعوں پر اکثر ایسا ہو جایا کرتا ہے۔ جہاں آراء بیگم کی شادی سے فراغت پا کر اس کا بھائی جمیل الدین اپنے استاد مولوی فخر الدین کی ترغیب پر اپنے حج کے شوق کو پورا کرنے کا قصد کرتا ہے۔ ایسے موقعہ پر جو انسانی احساسات اور جذبات دامن گیر ہوتے ہیں

اسے مصنف نے عین انسانی فطرت کے مطابق بیان کر کے افسانے میں فطرت نگاری کا عنصر اجاگر کیا ہے۔

> "چند روز کے بعد وہ اپنے دو نوکروں سمیت عرب کی طرف روانہ ہوا۔۔۔ جمیل الدین کو بھی کبھی اپنی بہن اور کبھی چچا اور چچی کا دھیان آتا کبھی اس کے دل میں اس کی منسوبہ گیتی آراء اور بچپن میں دونوں کے ایک جگہ رہنے کا خیال گزرتا۔ اسی طرح وہ رستے میں سب کو یاد کرتا تھا مگر کعبے کا شوق اور حج کا ثواب ہر دم اس کے دل کو شاد کرتا تھا۔"(23)

جمیل الدین کی روانگی کے بعد جب جہاں آراء بیگم اور محمد یوسف رخصت ہوتے لگتے ہیں تو فطری جذبات نگاری سے کام لیکر دل کو پُر خلوص تسلیاں دی گئیں ہیں۔

> "اس مفارقت سے سب ہی آزردہ خاطر تھے مگر گیتی آراء کو اس امر کا بہت قلق تھا۔ جہاں آراء بھی اس سے مل کر چشم پر آب ہوئی اور حسرت اور افسوس کی باتیں کرنے لگی" پھر بولی "بوا مجھے تمہاری جدائی سے بہت رنج ہے مگر کیا کروں مجبور ہوں، کچھ کر نہیں سکتی ہوں۔ خیر جو خدا کی مرضی ہے وہی بہتر ہے۔ انشاء اللہ تعالیٰ تھوڑے ہی عرصے میں ملیں گے آگے خط بھی آدھی ملاقات ہے جلدی جلدی بھیجتے رہیں گے۔ میں تمہارے پاس اپنے ہاتھ کا لکھا ہوا علیحدہ خط بھیجا کروں گی تم بھی جو کچھ حال ہو آپ ہی لکھ بھیجا کرنا۔"(24)

کہانی کامیابی سے آگے بڑھتی ہے کچھ عرصہ انبالے میں رہنے کے بعد محمد یوسف کے رسالے کو شاہجہاں پور جانے کا حکم ہوتا ہے۔ ملازمت کی یہ مجبوری دونوں میاں بیوی میں وقتی مفارقت کا باعث بنتی ہے۔ میاں بیوی کی اس مفارقت کی دل گرفتگی اور رخصت ہونے کو مشرقی محبت کے رکھ رکھاؤ کی سچی منظر کشی کرتے ہوئے فطری خوبصورتی سے بیان کیا ہے۔ ملاحظہ ہو:

> "آخر روانگی کے ایک دن پہلے جب رات کو دونوں کھانا کھا چکے اور تنہائی کا وقت آیا تو محمد یوسف نے جہاں آراء بیگم سے کہا، "بیگم مجھے تمہاری جدائی کا بہت رنج ہے مگر کیا کروں؟ مجبور ہوں سرکار کا حکم ہے، تعمیل ضرور ہے اس قدر اداس کیوں ہوتی ہو؟ دیکھو پردۂ غیب سے کیا ظہور میں آتا ہے۔ تم ابا جان کے پاس چند روز رہو، میں بھی تھوڑے عرصے میں دہلی آنے کی کچھ تدبیر کروں گا اور تمہیں بھی بلا لوں گا۔
>
> جہاں آراء جس کے دل پر غم کی گھٹا چھا رہی تھی اور آنکھوں سے مینہ کی جھری لگ رہی تھی خاوند کی باتیں سن کر بولی "صاحب! تمہیں کسی کے دل کی کیا خبر ہے، ان تسلی کی باتوں سے کیا فائدہ ؟ ملاقات جب ہی ہو گی جب خدا کی مرضی ہو گی۔ دل کیوں بھاری کرتے ہو؟ تمہارے کڑھنے سے میری چھاتی پھٹی جاتی ہے۔"
>
> رات بھر دونوں میں اسی قسم کی باتیں ہوتی رہیں، صبح کی اذان ہونے سے پہلے دونوں اٹھے، تھوڑی دیر بعد نماز پڑھی خدا کی درگاہ میں ایام مفارقت کے دور ہونے اور زمانہ مواصلت کے

قریب ہونے کی دعا کی۔ محمد یوسف نماز اور وظیفے سے فارغ ہو کر بولا۔ لو بیگم! خدا حافظ! جہاں آرا نے کہا "خیر اللہ نگہبان ہے"(25)

اسی اثناء میں دہلی میں غدر ہو جاتا ہے کہانی کے اس موڑ پر انگریزوں کی طرف داری کرتے ہوئے ان کی عملداری اور اطاعت و فرمانبرداری کو بجا اور غدر کو ناحق قرار دیا گیا ہے اور جنگ آزادی کے مفسدہ کے مذہبی لڑائی کے تاثر کو زائل کیا گیا ہے۔ انگریز سرکار کی عملداری کے جواز اور فوائد اور ثمرات کو مولوی فخر الدین کی علمی باتوں سے جائز ثابت کیا ہے۔ فیض الدین جو انگریزوں کا مخالف ہوتا ہے، مولوی فخر الدین اسے قائل کرنے کی کوشش کرتا ہے:

> "تمہارے دل میں کیا خیال خام سمایا ہے کیوں الجھتے ہو؟ دیکھو ان باتوں سے باز آؤ۔ تمہیں انگریزوں کے وقت میں کون سی تکلیف تھی۔ جو اس طرح جلی بھنی باتیں کرتے ہو؟ انہوں نے تو ایسا آرام دے رکھا تھا کہ اب سب یاد کرتے ہیں خصوصاً مسلمانوں سے بہت ہی ملے چلے رہتے تھے۔ اور انہیں بڑے بڑے عہدے دیتے تھے علاوہ اس کے ان کی عملداری میں سب لوگ اچھی طرح دل جمعی اور فراغ بالی سے مذہبی رکن ادا کرتے تھے کسی ضروری بات میں حرج نہ تھا۔ کیا تم اس لڑائی کو مذہبی لڑائی جانتے ہو؟ دین اسلام کی ترقی کا باعث سمجھتے ہو؟ اگر یہ خیال کرتے ہو تو تمہارا گمان باطل ہے ـــ دیکھو ہندوستان کے تمام مسلمان سرکار انگریزی کے امن میں ہیں اور شرع کے موافق کوئی مستامن ان لوگوں سے جن کے امن میں ہے۔ مذہبی لڑائی نہیں کر سکتا۔ چنانچہ فتاوی درمختار اور ہدایہ اور عالمگیری میں لکھا ہے کہ جو مسلمان غیر مذہب والوں کی عملداری میں امن سے رہے اسے ان کے خون یا مال سے تعرض کرنا حرام ہے۔"(26)

فیض الدین جو وقتی طور پر تو اثر لیتا ہے مگر بادشاہ کی جانب سے بڑا منصب عطا ہونے پر لڑائی کا بہت اہتمام کرتا ہے اور بالآخر سر پر گولی لگنے سے جان کی بازی ہار دیتا ہے۔ یہاں سے حالات و واقعات میں المیاتی موڑ آتا ہے۔ بیگم جہاں آرا اور اس کی چچی نجم النساء اس خبر سے جہاں آرا کی خیریت کی فکر سے غم و الم میں مبتلا ہو تیں حالات کے اس طرح پریشان ہونے سے مولوی فخر الدین کی صلاح پر مولوی صاحب کی سربراہی میں جہاں آرا بیگم کے پاس انبالہ کی طرف کوچ کیا۔ جو انگریزوں کی عملداری میں پر امن علاقہ تھا۔ لیکن دہلی سے روانگی اور راستے میں گوجروں کی لوٹ مار سے بچنے اور ان سے مقابلہ کرتے ہوئے اس مختصر سے قافلے میں مولوی فخر الدین، دو نوکر اور نجم النساء کا بچہ اس دنیا سے کوچ کر گئے۔ یہاں پر انسانی بے کسی و بے بسی کی تصویر کشی کرتے ہوئے ناامیدی کے بجائے بیم و رجا کی کیفیت کو برقرار رکھا ہے۔ بیٹے کی موت کے غم میں مرنے سے قبل نجم النساء کی گفتگو ملاحظہ ہو:

> "تقدیر میں یہ صدمے اٹھانے تھے ظالموں نے میرے لخت جگر عبدالرحمٰن کو اس بے رحمی سے مارا۔ اس کا باپ پہلے ہی مر چکا تھا اب مجھے اپنے مرنے کا تو افسوس نہیں ہے تمہاری تنہائی کا

بہت خیال ہے تم ایسے وقت میں صبر و استقلال سے رہنا، ہرگز نہ گھبرانا، اللہ تعالیٰ سب مشکلیں آسان کر دے گا وہ بڑا کریم و کارساز ہے "(27)

گیتی آراء اپنی دوا کے ہمراہ جیسے تیسے مصیبتیں اٹھا کر جہاں آراء بیگم کے پاس انبالے پہنچتی ہے۔ وہاں پتہ چلتا ہے کہ محمد یوسف کی بھی کچھ خبر نہیں کہ کہاں ہے؟ دہلی پر انگریزوں کا تسلط قائم ہونے کے بعد ادھر جمیل الدین حج سے واپس آ تا ہے۔ اپنے عزیز و اقارب اور استاد کی تلاش میں نکلتا ہے۔ دہلی میں دل افروز بیگم کے شوہر شیخ افضل احمد انگریز سرکار کا بہت خیر خواہ تھا اس لیے امن سے رہا۔ اس سے جمیل الدین کو تمام احوال معلوم ہوتا ہے یہاں خوب خاطر داری ہوتی اور حج کا احوال بیان ہوتا ہے۔ سفرِ حج اور مناسک حج کی جزئیات بالتفصیل مگر دلچسپ انداز میں اس طرح سرگذشت بیان کی گئی ہے کہ قاری بھی جمیل الدین کے ہمراہ رہتا ہے۔ جمیل الدین نے انگریزوں سے جائیداد واگزار کرانے، عزیز و اقارب کو بلانے اور دہلی میں رہنے کی اجازت لی۔ پھر بہن جہاں آراء کو خبر کی۔ جو سب کے لیے خوشی کی خبر تھی، اب بس محمد یوسف کی فکر باقی تھی۔ دیوان حافظ سے فال نکالی جاتی ہے مضمون مطلب کے موافق آتا ہے۔ چند روز بعد محمد یوسف انگریزوں کے ساتھ اپنی وفاداری ثابت کر کے واپس لوٹتا ہے۔ یہاں موقع کی مناسبت سے خوبصورت فضا بندی سے کام لیا گیا ہے۔

''آخر ایک دن بہار کے موسم میں جہاں آراء اور گیتی آراء دونوں اپنے گھر کے چمن میں کرسیوں پر بیٹھی ہوئی باتیں کر رہی تھیں اور اس وقت وہاں عجب سماں تھا۔ ٹھنڈی ہوا چل رہی تھی، فوارے چھوٹ رہے تھے کہ اتنے میں ایک خوبصورت نو عمر آدمی فوج کی وردی پہنے، ہتھیار باندھے، بے باک اندر چلا آیا۔''(28)

محمد یوسف کی واپسی پر خوشی کا دور لوٹ آیا۔ پورا خاندان جمیل الدین کے پاس دہلی روانہ ہوتا ہے۔ جہاں جمیل الدین کا نکاح گیتی آراء سے ہونے کے بعد سب ہنسی خوشی رہنے لگتے ہیں۔ یوں ڈرامائیت سے بھرپور قصہ مختلف اتار چڑھاؤ سے گذرتا ہوا اختتام پزیر ہو جاتا ہے۔ قصہ جس میں المیہ اور طربیہ عناصر بھی ہیں جو واقعات کا فطری اور منطقی نتیجہ کی بناء پر پیدا ہوتے ہیں۔ مسلمانوں کے مذہبی عبادات و رسوم، اعتقادات کو اس کامیابی سے قصہ میں پرو دیا ہے کہ کہیں بھی احساس نہیں ہوتا کہ قصہ انھی مقاصد کے تحت لکھا گیا ہے۔ جو مصنف کی کامیابی ہے۔ اگر چہ افسانے کی خام صورت ہے لیکن افسانہ نگاری کے فن میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے کیونکہ انھی ابتدائی مراحل سے گذر کر افسانہ نگاری کی صنف اپنا اعتبار قائم کرتی ہے۔

اپنی خام صورت لیکن منظم اور مربوط انداز میں لکھے گئے ان قصوں کو جنھیں افسانہ کہنا زیادہ موزوں ہے۔ ان کی موجودگی میں یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ اردو نثر میں افسانہ نگاری کی صنف کا آغاز بھی لاہور ہی سے ہوتا ہے نہ کہ بیسویں صدی کی اولین دہائی میں سجاد حیدر یلدرم (مجھے میرے دوستوں سے بچاؤ)، پریم چند (دنیا کا انمول رتن) یا راشد الخیری (نصیر اور خدیجہ) سے کیونکہ افسانہ نگاری کی روایت ۱۸۶۳ء میں لاہور میں شروع ہو چکی تھی۔ یلدرم، پریم چند اور راشد الخیری کے قرار دیئے جانے والے اولین افسانوں کو دیکھیں تو ان کے ہاں بھی کہانی پن خام صورت میں

دکھائی دیتا ہے۔(29) چونکہ مذکورہ ادبا نے افسانہ نگاری پر سنجیدگی سے توجہ دی اور افسانہ نگار کے طور پر اپنی پہچان کروائی اس لیے ان پر زیادہ توجہ دی گئی اور ناقدین نے ان کو اولیت دینے کی کوششیں کیں۔ جبکہ ''رسوم ہند'' کے قصوں کو یلدرم، پریم چند اور راشد الخیری کے ابتدائی افسانوں کے ساتھ رکھ کر دیکھا جائے تو ادبی اور فنی لحاظ سے کسی طور پر کم نہیں ہیں۔ اگر کمی ہے تو صرف یہ کہ ان قصوں کے لکھنے والوں نے باقاعدہ افسانہ نگاری کی جانب توجہ نہیں کی۔ اس کی وجہ یہ بھی تھی کہ یہ افسانے خاص مقاصد کے حصول یعنی ہندو اور مسلمان طلباء کو اپنی طرز معاشرت اور مذہبی وسماجی رسم و رواج سے شناسائی اور ان سے متعلق کہانی کے ذریعے مفید معلومات دینے کے لیے لکھے گئے تھے۔ جس کے لیے کہانی کا پیرایہ ہی بہترین آلہ کار تھا۔ انیسویں صدی کے نصف دوم میں لاہور میں لکھے جانے والے ان قصوں کو فن کے معیار پر پرکھیں تو بھی ہمیں مایوسی نہ ہوگی۔ لہذا اردو نثر میں افسانہ نگاری کی اولین کونپلیں لاہور ہی کی ادبی فضا میں لگائی گئیں۔ یوں لاہور کی اردو نثر کو یہ فخر بجا طور پر حاصل ہے کہ افسانہ نگاری کا آغاز بھی اسی سرزمین سے ہوا۔ افسانوی ادب کی تاریخ میں پہلی بار ان قصوں کا پلاٹ تخیل اور تمثیل نگاری کی پرتکلف فضا سے نکل کر حقیقت نگاری سے اس طرح ہمکنار ہوا کہ اس میں رچ بس گیا۔ اس کے لیے طرز ادا اور اسلوب کی یہ تبدیلی نہ صرف افسانے کے آغاز اور اس کی ارتقائی منزل کی نشاندہی کرتی ہے بلکہ بدلتے ہوئے حالات اور تقاضوں کے پیش نظر ذہنی وتہذیبی انقلاب کی بھی آئینہ دار ہے۔

''رسوم ہند'' کے مذکورہ قصے آج سے تقریباً ڈیڑھ صدی قبل کے ہیں لیکن اپنی زبان و بیان کے اعتبار سے بلاشبہ کسی بھی ترقی پسند افسانہ کے مقابل رکھے جاسکتے ہیں۔ افسانے کو مغربی اثرات کی پیداوار قرار دیا جاتا ہے جبکہ ''رسوم ہند'' کے یہ قصے اور اسی طرح کے دیگر قصے (30) جو افسانے کی ابتدائی اور خام صورت تھی خالصتاً عصری تقاضوں کا نتیجہ ہیں۔ چنانچہ افسانہ نگاری کی روایت لاہور میں مذکورہ قصے کہانیوں کی صورت میں پہلے ہی سے موجود تھی جسے بعد ازاں مغربی اثرات نے مزید نکھارا۔

حوالہ جات

1۔ حکومت پنجاب نے فیصلہ کیا کہ یہ کمیشن جو کتابیں تیار کرے گا ان میں سے بیشتر لاہور میں طبع کی جائیں گی۔

2۔ تاریخ ادبیات مسلمانان پاک و ہند (نویں جلد) میں اسے محمد حسین آزاد اور پیارے لال آشوب کی مشترکہ تالیف بتایا ہے (ص: ۴۹۳)

3۔ گارساں دتاسی: خطبات گارساں دتاسی (حصہ دوم) کراچی، انجمن ترقی اردو پاکستان، اشاعت ثانی ۱۹۷۴ء، ص: ۲۴۰-۲۴۱

4۔ اس وقت محکمہ تعلیم سے جو مقامی اہل علم منسلک تھے ان میں آشوب کے علاوہ مولوی کریم الدین اور مولانا آزاد سرفہرست نظر آتے ہیں۔ پھر تاریخ ادبیات مسلمانان پاک و ہند میں ''رسوم ہند'' کا حوالہ اس طرح درج کیا گیا ہے،

مولوی کریم الدین ''رسوم ہند'' پنجاب ٹیکسٹ بک کمیٹی ۱۸۶۹ء، (ص:۳۹۶)

5- اسد اریب: اردو میں بچوں کا ادب (غیر مطبوعہ مقالہ برائے پی ایچ۔ڈی) لاہور، پنجاب یونیورسٹی اورینٹل کالج، ۱۹۸۳ء، ص: ۵۹

6- اس حوالے سے ''دربار اکبری'' کے وہ حصے ملاحظہ ہوں جن میں مذہب کے بارے میں اپنا نقطۂ نظر بیان کرتے ہیں وہاں ان کی مذہبی رواداری ملاحظہ کی جا سکتی ہے۔ اس حصے کو محمد عبداللہ قریشی نے ''مولانا آزاد کی آپ بیتی مشمولہ راوی آزاد نمبر ۱۹۸۳ء میں ''میرا مذہب'' کے عنوان سے بھی حوالہ دیا ہے۔ ان کے مقالات میں مضمون ''سمجھ'' بھی اس بات کا عکاس ہے۔

7- معین الرحمن، سید، ڈاکٹر: ''حیات آزاد پر ایک اہم نادر و معاصر ماخذ'' مشمولہ راوی آزاد نمبر، ۱۹۸۳ء، ص:۱۵۱

8- ڈاکٹر تبسم کاشمیری سے ایک نشست، بمقام جی سی یونیورسٹی لاہور مورخہ ۳ فروری، ۲۰۱۰ء

9- قیاس ہے کہ مولانا آزاد نے اور بھی کئی قصے لکھے ہونگے ایک قصے کی بابت فیاض رفعت کا کہنا ہے کہ ''راقم الحروف کو آزاد کا ایک مختصر تاریخی اور سوانحی افسانہ ''الہیا بائی'' ملا ہے۔ (اردو افسانے کا پس منظر، نئی دہلی، تخلیق کار پبلشرز، ۱۹۹۸ء، ص:۱۰۰)

10- مصنف نامعلوم: رسوم ہند لاہور، مطبع سرکاری، ۱۸۶۹ء، ص:۹۰

11- خلیل الرحمن داؤدی: دیباچہ رسوم ہند مرتبہ کارکنان مجلس ترقی ادب، لاہور، مجلس ترقی ادب، ستمبر ۲۰۰۸ء، ص: ۱۰

12- ملاحظہ ہو خلیل الرحمن داؤدی: دیباچہ رسوم ہند، ص: ۱۱

13- رسوم ہند (مرتبہ) کارکنان مجلس ترقی ادب، لاہور، مجلس ترقی ادب، طباعت دوم، ستمبر ۲۰۰۸ء، ص: ۱۳

14- ایضاً ص: ۱۵۷

15- مولوی کریم الدین نے خط تقدیر (۱۸۶۲ء) کے دیباچے میں اسی خیال کو اجاگر کیا تھا۔

16- رسوم ہند (مرتبہ) کارکنان مجلس ترقی ادب، لاہور ص: ۳۳

17- ایضاً، ص: ۳۸

18- ایضاً، ص: ۳۲

19- ایضاً، ص: ۸۱

20- خورشید ادا چکر: رائے بہادر ماسٹر پیارے لال آشوب دہلوی (غیر مطبوعہ مقالہ برائے ایم۔اے)، لاہور، پنجاب یونیورسٹی، ۱۹۶۵ء، ص: ۱۳۸

21- رسوم ہند (مرتبہ) کارکنان مجلس ترقی ادب، لاہور ص: ۲۲۸

22- ایضاً، ص: ۲۳۸

23- ایضاً، ص: ۲۶۰

24- ایضاً، ص: ۲۶۱

25- ایضاً، ص: ۲۶۲_۲۶۳

26- ایضاً، ص: ۲۶۵

27۔ ایضاً،ص:۲۶۹

28۔ ایضاً،ص:۲۷۶

29۔ اس کے لیے ملاحظہ ہو مطالعۂ یلدرم از ڈاکٹر سید معین الرحمٰن، لاہور' مکتبہ کارواں، ۱۹۹۴ء

30۔ (i) فرخ آباد کی کہانی (مطبوعہ ۱۸۵۰ء۔ الہ آباد) مصنفہ ڈاکٹر پنڈت گن لال الہ آبادی۔

(ii) سورج پور کی کہانی (مطبوعہ ۱۸۵۰ء۔ آگرہ) مصنفہ چرنجی لال انسپکٹر مدارس نے سری لال کے ہندی قصے کا اردو ترجمہ کیا جو جعل ساز پٹواری اور سندر سنگھ کے قصے پر مبنی ہے۔

(iii) قصہ کام روپ بہ عنوان دستور ہمت (۱۸۵۴ء) مصنفہ کندن لال (جو لاہور کا رہنے والا تھا)

(iv) سدھی کبدھی (۱۸۵۵ء) ایک تمثیلی قصہ جس میں اچھے اور برے اخلاق کا فرق دکھایا گیا ہے۔

(v) درتنت وفادار سنگھ اور گدو سنگھ (۱۸۶۰ء) مصنفہ رام دیال نے لاہور میں مدرسے کے بچوں کے لیے ۴۴ صفحات پر مشتمل یہ کہانی لکھی۔

(vi) بتیال پچیسی (۱۸۶۲ء) جسے بکرم والاس یعنی بکر ماجیت کی کہانیاں بھی کہتے ہیں لاہور سے طبع ہوئی۔

(vii) داستان جمیلہ (۱۸۶۴ء) مصنفہ ایم کیمپسن ناظم تعلیمات صوبہ شمالی ومغربی

(viii) کنز الفوائد (۱۸۶۹ء) مصنفہ سید احمد دہلوی نے اصلاحی تمثیلی قصہ لکھا جس پر انہیں انعام بھی ملا۔

(ix) خیالات کلیان بہ موسوم بہ مراۃ العقل (۱۸۶۹ء) مصنفہ منشی کلیان رائے نے سفرنامہ کے انداز میں یہ تمثیلی قصہ لکھا جس پر ۱۰۰ روپے انعام بھی دیا گیا۔

(x) انوار سہیلی (۱۸۷۳ء): مترجم بہاری لال (جو لاہور سے تعلق رکھتے تھے)

(xi) اوم، قصہ حقیقت رائے دہی از چرنجی لال

(xii) قصہ دلپذیر، مؤلف شکر اللہ خان

(xiii) قصہ گلبدن، مؤلف مراد علی

(xiv) قصہ بہرام گور، مصنفہ فرخند علی

(xv) قصہ لیلی مجنوں، مصنفہ بھائی لال سنگھ

(xvi) قصہ چراغ جمال، مصنفہ منشی چتر بھوج سہائے

(xvii) جنگ مقدس، مترجم: بابو نولیس سنگھ

(xviii) تحفۃ الصادقین، مصنفہ محمد عظیم اللہ کے علاوہ قصہ چندر بدن اور حکایت لقمان وغیرہ کے نام ملتے ہیں جو بیشتر درسی نصاب اور تعلیمی ضروریات اور اصلاح کے لیے لکھی گئیں۔

◁▷

میر انیس کے سلاموں میں نِسائی لب ولہجہ

سیدہ عنبر فاطمہ عابدی

Abstract:

Mir Anis was a great poet and he is considered to be "Master of the Genre of Mersia". Apart from mersia, he also composed innumerable Salams for the martyrs of Karbala and their relatives. As history says, there were men, women and children who accompanied Imam Hussain (A.S) in Karbala. After the tragedy and martyrdom of Imam Hussain (A.S) and some of his distinguished companions, the remaining relatives lamented on the tragic end of their loved ones. When Mir Anis depicts their sentiments and portrays the sad emotional expressions, he uses all the variety of accents and emotional expressions. This quality of Mir Anis is very rare because it is very much nearer into the human nature. It is a fact that even the Prophets, Imams and spiritual leaders also behaved like humans when there was any tragic event in their lives. We have therefore, proved by citing exainples from the Salams of Mir Anis to justify the title.

میر انیس اردو شاعری میں اس ستون کی حیثیت رکھتے ہیں جنھوں نے اودھ کے زوال پذیر معاشرے میں اپنی سخن طرازیوں سے مذہبی و اخلاقی اقدار کی لرزتی اور کمزور پڑتی بنیادوں کو ازسر نو توانائی اور استقامت عطا کی۔ انھوں نے اپنا کمال سخن مذہبی اصناف شاعری میں اس حد تک نمایاں کیا کہ مرثیہ بطور صنف، اردو شاعری کے بام عروج تک پہنچا اور اخلاقی لحاظ سے بھی اس کی حیثیت اصلاح معاشرہ کے لیے موزوں ترین قرار پائی۔ یہی وجہ ہے کہ مولانا الطاف حسین حالی نے نہ صرف ذخیرۂ الفاظ کو خوش سلیقگی اور شائستگی سے برتنے کے لحاظ سے میر انیس کی برتری تسلیم کی بلکہ ساتھ ساتھ ان کے مراثی کو بھی بہترین و اعلیٰ اخلاقی نظمیں قرار دیتے ہوئے یہ لکھا ہے:

"اس خاص طرز کے مرثیہ کو اگر اخلاق کے لحاظ سے دیکھا جائے تو بھی ہمارے نزدیک

اردو شاعری میں اخلاقی نظم کہلانے کا مستحق صرف انھیں لوگوں کا کلام ٹھہر سکتا ہے بلکہ جس اعلیٰ درجہ کے اخلاق ان لوگوں نے مرثیہ میں بیان کیے ہیں ان کی نظیر فارسی بلکہ عربی شاعری میں بھی ذرا مشکل سے ملے گی۔"(۱)

یقیناً میر انیس اور ان کے معاصرین میں خاص طور پر مرزا دبیر نے مرثیے کو مجموعی طور پر اخلاقیات سے بھرپور تاثر دینے کی سعی بلیغ کی ہے مزید یہ کہ مذہبی اصناف سخن پر تحقیق وانتقاد کی نئی راہیں کشادہ کرنے کا سہرا بھی انھی کے ہی سر جاتا ہے، تاہم انیس کی فوقیت کو حالی ہی نہیں بلکہ کم وبیش تمام نقادان ادب نے تسلیم کیا ہے۔ جس کی سب سے بڑی دلیل شبلی جیسے نقاد کا یہ اعترافِ حقیقت ہے:

"مدت سے میرا ارادہ تھا کہ کسی ممتاز شاعر کے کلام پر تبصرہ کروں جس سے اندازہ ہو سکے کہ اردو شاعری، باوجود کم مائیگی زبان کیا پایہ رکھتی ہے، اس کے لیے میر انیس سے زیادہ کوئی شخص انتخاب کے لیے موزوں نہیں ہوسکتا تھا کیونکہ ان کے کلام میں شاعری کے جس قدر اصناف پائے جاتے ہیں اور کسی کے کلام میں نہیں پائے جاتے۔"(۲)

انیس کے کلام کے مطالعے سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ علامہ شبلی نعمانی نے انیس کے مقام ومرتبے کے تعین میں جو اعتراف کیا ہے وہ اردو شاعری کی ضرورت بھی تھا اور شاعری کے قد میں اضافہ بھی۔ یہ حقیقت ہے کہ میر انیس نے اپنے کلام میں ان تمام افکار اور محاسنِ شعری کو اجاگر کیا ہے جو شاعری کو اثر انگیزی بخشنے کے ساتھ ساتھ ابدیت بھی عطا کرتے ہیں۔ اسی لیے جہاں بھی اردو شاعری سے شغف رکھنے والے اہل فکر ونظر موجود ہیں، وہاں زمان و مکان کے فاصلوں کے باوجود انیس کی ادبی حیثیت تسلیم ہوتی رہی ہے، تاہم عوام الناس کا "انیس شناسی" کے متعلق فکری شعور بیدار کرنے کے لیے ضروری تھا کہ انیس کے کلام کے نئے نئے رخ اور نہاں گوشوں کو منظر عام پر لانے کے لیے جستجو کی جائے۔ اس حوالے سے اگر دیکھا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ مراثی انیس پر تحقیق وتنقید کے ضمن میں جس قدر وقیع کام ہوا ہے وہ ایک نوع کی مثالی حیثیت رکھتا ہے۔ علامہ شبلی نعمانی ، امداد امام اثر، ڈاکٹر مسعود حسن رضوی ادیب، اثر لکھنوی، ڈاکٹر احسن فاروقی ، پروفیسر احتشام حسین، ڈاکٹر شارب ردولوی، ڈاکٹر مسیح الزماں، ڈاکٹر صفدر حسین، علی جواد زیدی ، ڈاکٹر اکبر حیدری، نیر مسعود اور ڈاکٹر ہلال نقوی، یہ وہ محققین اور نقادان ادب ہیں جنھوں نے مراثی انیس کی نوعیت اور شعری نکات ومحاسن کو اجاگر کرنے میں نیز مرثیوں کے ان گوشوں کو عوام الناس کے سامنے نمایاں کرنے کی وہ گراں قدر کاوشیں کی ہیں جن سے انیس کے فن کے ساتھ ساتھ ان کے فکری زاویوں کو سمجھنے میں بھی رہنمائی ملتی ہے۔ اس ضمن میں نہ صرف انیس کے کلام میں سے مرثیوں کا انتخاب کیا گیا بلکہ سلاموں، رباعیات اور قطعات کو بھی اہمیت دی گئی ، تاہم چونکہ انیس کی شاعری میں بنیادی حیثیت مراثی ہی کو حاصل ہے لہٰذا تحقیق وتنقید کا بیشتر کام بھی مرثیوں کے باب ہی میں کیا گیا، مگر یہ امر بھی مسلم ہے کہ دیگر اصناف میں بھی انیس کے ادبی وفنی مرتبے کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ مثال کے طور پر اگر انیس کی سلام نگاری کا مطالعہ کیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ انیس نے اپنی فکر اور فن کے چراغوں سے صنف سلام کو بھی منور وتاباں کیا ہے اور تخلیقی صلاحیتوں کے انمٹ

نقوش ثبت کیے ہیں ۔

انیس کی سلام نگاری کے موضوع پر لکھنے سے قبل ضروری ہے کہ یہاں اردو میں سلام نگاری کی روایت اور مختلف ناقدین کی آرا کی روشنی میں سلام کی تعریف و توضیح کے بارے میں مختصر طور پر بیان کر دیا جائے۔ یوں تو تقریباً تمام ہی مذہبی اصناف سخن یعنی حمد و نعت، منقبت و مرثیہ عربی اور پھر فارسی کے ذریعے اردو ادب میں متعارف ہوئی ہیں، تاہم سلام وہ صنف ہے جو صرف اردو میں پھلی پھولی، فارسی شعرا کے یہاں مشکل ہی سے سلاموں کا سراغ ملتا ہے مگر ہندوستان میں بھگتی تحریک اور ایک عام عقیدت مندانہ فضا کے زیر اثر یہاں کے فارسی گویوں نے سلام نگاری کی روایت کا باقاعدہ آغاز کیا۔ بعد میں اردو زبان میں بھی یہاں سلام نگاری کے تسلسل سے سلاموں کا ایک ضخیم ذخیرہ جمع ہو گیا(۳)۔ یہاں ذہن میں یہ نکتہ بھی ابھرتا ہے کہ آخر وہ کون سی خوبیاں ہیں جن کی بدولت صنف سلام دیگر اصناف سے مختلف ہے یا وہ کون سی خصوصیات اور مماثلتیں ہیں جو سلام اور دیگر اصناف میں مشترک ہیں۔ اس ضمن میں امداد امام اثر نے یہ لکھا ہے:

> ''عروضی ترکیب کی رو سے غزل، سہرا اور سلام شے واحد ہیں مگر ان کے مضامین اور تقاضے ایک دوسرے سے علیحدہ انداز رکھتے ہیں۔۔۔۔ سلام میں غزل کی طرح اعلیٰ درجے کے مضامین از قسم واردات قلبیہ و معاملات ذہنیہ باندھتے ہیں۔ مگر ان میں غزلیت کا رنگ پیدا ہونے نہیں دیتے۔ سلام کی ترکیب کو رنگینی کے ساتھ ساتھ بھی غزل سے علیحدہ ہونا چاہیے۔ سلام گوئی کا لطف یہی ہے کہ شوخی، رنگینی اور طبیعت داری کے ساتھ بھی غزل سرائی سے جدا نظر آتا ہے۔''(۴)

یہ حقیقت ہے کہ سلام کی ہیئت اور تکنیک وہی ہے جو غزل کی ہے یا بالفاظ دیگر سلام مرثیے کے غزلیہ اسلوب کا نام ہے۔ سلام میں غزل کی طرح پہلا مطلع ہوتا ہے۔ قافیہ اور ردیف کا التزام کیا جاتا ہے اور مقطع کا اہتمام بھی۔ غزل کی ساری تعریف ذرا سے فرق کے ساتھ سلام پر صادق آتی ہے جس طرح غزل کا ہر شعر اپنے اندر الگ معنی و مفہوم رکھتا ہے اور اشعار میں تسلسل بھی ضروری نہیں اسی طرح سلام میں بھی تسلسل شعر کا التزام ضروری تصور نہیں ہوتا۔ غزل کی طرح سلام میں بھی ایجاز سے کام لیا جاتا ہے(۵)۔ سلام کی انھی خصوصیات اور موضوعات کے حوالے سے شمیم احمد نے یہ لکھا ہے:

> ''یہ ایک مخصوص قسم کی نظم ہوتی ہے، جو عموماً غزل کی ہیئت میں لکھی جاتی ہے اور جس میں مرثیے کی مانند کربلا کے واقعات کا ذکر اور شہدائے کربلا کے فضائل حسنہ کے بیانات نظم کیے جاتے ہیں۔ اسی کے ساتھ مختلف اخلاقی مضامین بھی لائے جاتے ہیں۔''(۶)

درج ذیل اقتباسات کی روشنی میں سلام کا ایک مکمل خاکہ ذہن میں تشکیل پا جاتا ہے تاہم یہ سوال بھی اہم نوعیت کا حامل ہے کہ وہ کون سے اسباب تھے جن کی وجہ سے واقعات کربلا کے موضوعات کے لیے مرثیوں کے علاوہ سلام نگاری کو بھی فروغ ملا۔ اس ضمن میں ایک عام تاثر یہ پایا جاتا ہے کہ چونکہ مرثیے بالعموم خاصے طویل

ہوتے تھے اس لیے وقت اور حالات کی مناسبت سے جذبات کے ارتکاز کے لیے سلام سے کام لیا جاتا۔ کربلا سے متعلقہ جذبات کے بیان میں غزل کے رمز و کنایے کی مدد سے آفاقیت کا تاثر پیدا ہو جاتا اور کربلا کا رشتہ اس دور کی تاریخ سے جڑ جاتا۔ (۷) اگر تاریخی اعتبار سے اردو سلام نگاری کا جائزہ لیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ جنوبی ہند میں مرثیوں کے جو قدیم ترین مخطوطات دستیاب ہوئے ہیں، ان کی عروضی ہیئت سلام ہی کی ہے۔ چونکہ دور متقدمین تک نہ تو مرثیہ کسی ہیئت کا پابند تھا اور نہ ہی سلام کی کوئی مخصوص ہیئت مقرر ہوئی تھی، لہٰذا ان کی دور میں ایسے مرثیے رواج پا گئے جنھیں "سلام نما مرثیے" کہا جاسکتا ہے۔ اس حوالے سے ڈاکٹر شارب ردولوی نے یہ لکھا ہے:

"جس وقت اردو میں مرثیہ گوئی کا رواج ہوا اس کی کوئی ہیئت متعین نہیں تھی۔ لوگ جس طرح چاہتے تھے برائے ثواب یا رونے رلانے کے لیے چند شعر کہہ لیتے تھے یہ شعر عموماً غزل کی ہیئت میں ہوتے تھے اور ان کے ہر شعر کی حیثیت ایک اکائی کی ہوتی تھی ۔۔۔۔ جو شکل ابتدائی مرثیوں کی صورت میں غزل کی ہیئت میں ظاہر ہوتی تھی اس نے سلام کی شکل اختیار کر لی اس طرح سلام کی تاریخ کی کڑیاں مرثیے کی ابتدا سے ملی ہوئی ہیں۔" (۸)

سلام و مرثیے کی تاریخ کے باہمی ارتباط کا ثبوت عادل شاہی اور قطب شاہی ادوار کے وہ سلام نما مرثیے ہیں جو اس زمانے کے تمام شعرا کے ہاں ملتے ہیں۔ شمالی ہند میں بھی ہیئت کی کسی خاص پابندی کے بغیر سلام رواج پانے لگے، تاہم اردو سلام نگاری میں سودا اور میر کا زمانہ زبان و بیان کی درستی، ادبی محاسن اور سلام کے لیے ہیئت کے انتخاب کے حوالے سے انتہائی اہم ہے اور یہی سلام نگاری کا پہلا دور (دور تشکیل) کہلاتا ہے۔ پھر دوسرا دور یعنی (دور تعمیر) ہے جس میں خلیق و ضمیر اور فصیح و دلگیر نے سلام کی ترویج و ترقی میں کار ہائے نمایاں انجام دیئے۔ سلام نگاری کا تیسرا دور (دور عروج) ہے۔ اس میں میر انیس و مرزا دبیر اور ان کے معاصرین و تلامذہ شامل ہیں، تاہم اس دور کے نمایاں ترین شاعر میر انیس ہیں (۹)۔ انیس کے سلاموں کا مطالعہ یہ ظاہر کرتا ہے کہ انھوں نے مراثی کی طرح سلاموں میں بھی وہ تمام محاسن شعری عیاں کیے ہیں جن کی وجہ سے امداد امام اثر نے یہ تحریر کیا ہے:

"خوبی زبان، چستی بندش، بلند پرواز مضامین، رنگینی طبیعت محتاج بیان نہیں۔ ظاہر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ میر انیس صاحب مرحوم جس عمدگی کے ساتھ مرثیہ نگاری فرماتے تھے اسی طرح سلام کے لکھنے پر ایک حیرت انگیز قدرت رکھتے تھے۔" (۱۰)

یہاں اس امر کی وضاحت بھی ضروری ہے کہ شروع میں سلام سوز خوانی کے طرز پر پڑھے جاتے تھے اور ان میں رثائیت کا عنصر بھی غالب تھا۔ تاہم میر ضمیر کے زمانے میں تحت اللفظ سلاموں کا رواج عام ہوا۔ ان سلاموں میں رثائی عنصر کے مقابلے میں اخلاقیات کا پہلو غالب تھا۔ علی جواد زیدی کے مطابق میر انیس نے تحت اللفظ سلاموں کو بام عروج تک پہنچا دیا۔ عام طور پر تحت اللفظ سلام منقبتی اور اخلاقی ہوتے تھے اور سوز خوانی کے سلام رثائی۔ انیس نے اپنے سلاموں میں اعتقاد سے پس منظر کا کام لیتے ہوئے آفاقی اقدار اخذ کرنے کی بھر پور سعی

کی[۱۱]۔ انیس کے سلاموں میں حمد و نعت، منقبت اور رثائیت غرض تمام موضوعات موجود ہیں اخلاقی نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو بھی یہ سلام ان تمام اخلاقی اقدار کو اپنے اندر سموئے ہوئے ہیں جو انفرادی و اجتماعی سطح پر ہر فرد معاشرہ کی ضرورت ہوتی ہیں۔ صبر و قناعت، عزم و استقامت، بلند حوصلہ و عالی ہمتی، طہارت باطن، سخاوت و شجاعت، عاجزی و انکساری، صراطِ مستقیم پر ثابت قدمی، تصنع و ریاکاری سے بیزاری، محنت کی عظمت، امر بالمعروف و نہی عن المنکر کی تبلیغ، حیات بعد الموت اور روز حشر سزا و جزا کے تمام تصورات انیس کے سلاموں میں اخلاقی مضامین کی وسعت و گہرائی کی عکاسی کرتے ہیں اور بلا امتیاز مذہب و ملت دنیا کے تمام انسانوں کو زندگی کی اعلیٰ اقدار و تہذیبی شعور کی رہنمائی فراہم کرتے ہیں۔

اگر طرزِ خواندگی کے اعتبار سے دیکھا جائے تو میر انیس کے ہاں تحت اللفظ اور سوز خوانی دونوں طرح کے سلام موجود ہیں اور رثائی عنصر بھی دونوں قسم کے سلاموں میں موجود، تاہم انیس کے ہاں یہ رثائیت ایک ہیبیہ فضا کو تخلیق کرنے میں معاون ثابت ہوتی ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یہ بین انھوں نے تمام تر واقعات کربلا کو پیش نظر رکھتے ہوئے ہی تخلیق کیے ہیں۔ یقیناً انیس کربلا میں موجود نہ تھے مگر اپنی چشم تصور سے وہ کربلا کے ایک ایک سانحے کے نہ صرف چشم دید گواہ بن جاتے ہیں بلکہ کربلا میں اہل بیت و شہدا کے تمام کرداروں کے احساسات و جذبات کے ترجمان اور عکاس بھی۔ گویا انیس کے سلاموں میں لفظوں کی تاثیر سے وہ لہجے بھی تشکیل پاتے ہیں جو کربلا میں اشک بار بھی ہوئے اور غم خوار بھی۔ خاص طور پر ان کی سلام نگاری کا ایک نمایاں ترین رخ وہ "نسائی لہجہ" ہے جو کہیں ایک جوان بیٹے کی لاش پر بوڑھی ماں کی حسرت ہے تو کہیں بھائی کے بے کفن لاشے پر بے ردا بہن کا نوحہ، یہ لہجہ کبھی کمسن بچی کے جذبات کا آئینہ دار بن کر یتیمی و بے کسی کا بین لیے ہوتا ہے تو کہیں باپ کی منتظر میلوں دور مریضہ بیٹی کا شکوہ کناں انداز اور کہیں چھ مہینے کے ننھے سے بچے کے جلے ہوئے جھولے کی لکڑیوں کو گود میں لیے ایک ماں کے مستقل بہتے آنسوؤں اور بے قراری کا مظہر بن جاتا ہے۔ غرض انیس نے اختصار و جامعیت کے ساتھ سلاموں میں انسانی جذبات بالخصوص صنف نازک کے احساسات کی جو بھرپور عکاسی کی ہے اس کی نظیر ملنی ناممکن ہے۔ پھر یہ خواتین کوئی عام عورتیں بھی نہیں بلکہ خاندان رسالتؐ سے نسبی تعلق کی بنا پر ممتاز و مشرف بھی ہیں۔ مگر ان سب فضیلتوں اور اوصاف کے علاوہ جو قدر ان میں مشترک ہے وہ یہ کہ اللہ تعالیٰ نے عورت کو مرد کے مقابلے میں اتنی استقامت و برداشت نہیں دی کہ وہ مصائب و آلام کا ہر مرحلے پر مقابلہ کر سکے۔ چنانچہ انیس کے سلاموں میں بھی مخدرات عصمت کے جذبات کی وہی کیفیت نمایاں ہے جو تمام رشتوں سے جڑی ایک عورت کی بھائی، بیٹے اور دیگر رشتوں کی جدائی میں ظاہر ہوتی ہے۔ یقیناً جذبات کی بھرپور عکاسی ہی نے کلام انیس کو پر تاثیر اور وقیع بنانے میں کلیدی کردار ادا کیا ہے۔ انیس نے مرثیوں کی طرح سلاموں میں بھی جذبات کی مختلف کیفیتوں کو رقم کیا اور یہ کیفیتیں جب وہ مخدرات عصمت کے رویوں اور لہجوں کے ذریعے واضح کرتے ہیں تو واقعۂ کربلا اور اس سے وابستہ ہر خاتون کا کردار اور دلی حالت بھی عیاں کر دیتے ہیں۔ یوں تو انیس نے نسائی لہجوں میں جوش و ولولے، غیض و غضب، خوشی و مسرت، حیرت و استعجاب، غرض تمام ہی جذبات کو عیاں کیا ہے مگر ان میں سب سے نمایاں جذبہ درد

دغم کا ہے اور یہ وہی جذبہ ہے جسے علامہ شبلی نعمانی تمام جذبوں پر فوقیت دیتے ہوئے کہتے ہیں:

"جذبات میں درد وغم کا جذبہ، اور جذبات سے قوی تر ہے، اور جس جوش سے یہ ظاہر ہوتا ہے اور جذبات ظاہر نہیں ہوسکتے،" (۱۲)

بلاشبہ جذبات کے اظہار میں سب سے اہم ذریعہ انسان کا وہ لہجہ ہے جو انداز میں کہیں مد و جزر کے ذریعے احساسات کی ترجمانی کرتا ہے اور لہجوں کے انہی بدلاؤ سے ہی انسان کے محسوسات اور جذبوں کا صحیح ادراک کیا جاسکتا ہے۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ انیس نے سلام نگاری میں انہی لہجوں کے اتار چڑھاؤ سے متنوع جذبات کی عکاسی کی ہے۔ مگر کمال یہ ہے کہ اس عکاسی میں وہ تاریخی حقائق کو بھی ملحوظ رکھتے ہیں۔ مثال کے طور پر انیس جب حضرت زینبؑ بنت علیؑ کے احساسات وجذبات کو لفظی جاموں کے لہجے عطا کرتے ہیں تو ان کا کردار کربلا میں امام حسینؑ وحضرت عباسؑ کی بہن، عون ومحمد کی والدہ، امام سجادؑ، حضرت علی اکبرؑ و جناب سکینہ کی پھپھی کے طور پر نمایاں ہوتا ہے۔ زینبؑ کبھی اپنے بھائی کا حوصلہ بڑھاتی ہیں تو کبھی اہل حرم کی ڈھارس بندھاتی ہیں مگر اس کے ساتھ ساتھ وہ ایک ایسی ماں بھی ہیں جس نے اپنے دونوں بیٹوں عون ومحمد کو اپنے بھائی پر سے صدقہ کردیا ہے اور اب بیٹوں کو یہ احساس بھی دلا رہی ہیں کہ تم دونوں کو اپنے ماموں پر قربان ہونے میں سبقت دکھانی ہے اور یہ بھی یاد رکھو کہ تم اپنے نسبی تعلق کی بنا پر اوروں سے ممتاز ہو تو جنگ میں شجاعت و دلیری کے جوہر بھی وہی ہونے چاہیں جو تمہارے نانا علی مرتضیٰؑ اور دادا جعفر طیار کی جنگوں میں نظر آتے تھے۔ زینبؑ کا جوشیلا لہجہ اس موقعے پر بیٹوں کا حوصلہ بھی بڑھا رہا ہے اور ان کے جذبہ و جوش بہادری کو گرما بھی رہا ہے۔

میر انیس نے حضرت زینبؑ کے اسی لہجے کی یوں عکاسی کی ہے:

زینب یہ بولیں بیٹوں سے باہم چلے تو ہو
لڑیو سپاہ شام سے جا کر جدا جدا
جرات میں ایک سے ہو، یہ جی چاہتا ہے آج
دکھلاؤ شانِ حیدر و جعفر جدا جدا (۱۳)

حضرت زینبؑ کے صبر وضبط کی طاقت کو ان کے اٹل لہجے سے باآسانی محسوس کیا جاسکتا ہے۔ دونوں بیٹے میدان جنگ میں بہادرانہ لڑتے ہوئے جام شہادت نوش کرتے ہیں اور جب ان کی لاشیں ماں کے سامنے آتی ہیں تو زینبؑ ان کی شہادت پر خدا کے سامنے اور نانا رسول اللہ واپنی ماں فاطمہ زہراؑ کے سامنے سرخروئی محسوس کرتی ہیں کہ ان کے بیٹے حسینؑ کو بچاتے ہوئے دین حق پر قربان ہوگئے۔ اس موقعے پر انیس نے حضرت زینبؑ کے لہجے میں ایک نوع کی سرخوشی، طمانیت کی کیفیت دکھائی ہے جو بیٹوں کی لاشیں دیکھ کر یوں عیاں ہوتی ہے:

جب آئیں بیٹوں کی لاشیں تو کہتی تھیں زینب
کچھ ان کے مرنے کا مطلق نہیں ملال مجھے

فدا کروں گہر بے بہایہ ، زہراؑ پر
دیے تھے حق نے اسی واسطے یہ لال مجھے
وغا میں تیغوں کے پھل کھائے پھول سے تن پر
نہال کر گئے یہ دونوں نونہال مجھے (۱۴)

مگر یہاں اس حقیقت کو بھی مدِ نظر رکھنا چاہیے کہ دنیا کی کوئی بھی ماں بیٹے کی جدائی پر شکر خدا تو ادا کر سکتی ہے مگر دل آزردہ کی کیفیت کو نہاں نہیں کر سکتی۔ یہ نکتہ بھی اہم ہے کہ بعض نقادوں نے انیس کے کلام پر یہ اعتراض کیا ہے کہ وہ مراثی وسلام میں بینیہ و بکائیہ فضا کی تخلیق میں صبر وضبط اور استقامت و بردباری کی اعلیٰ مثالی ہستیوں کو محض روتے دھوتے اور ماتم ونوحے میں مشغول ہی دکھلاتے ہیں اور یہ آنسو بہانا ان ہستیوں کی شان کے زیبا نہیں۔ اس ضمن میں پروفیسر مجتبیٰ حسین نے اس بینیہ عنصر کی توجیح یوں پیش کی ہے:

"نظریوں کو سب کچھ سمجھ لینا اور آدمی کی فطرت کو نظر انداز کر دینا کوئی قابل تحسین بات نہیں ہے انیس کے کردار صبر وضبط کا پیکر ہیں۔ مگر وہ دل کے کٹھور اور بے روح نہیں ہیں ان میں بھر پور آدمیت پائی جاتی ہے۔ ان میں انانیت ہے ان کا عمل موقع ومحل کی مناسبت سے غیر فطری نہیں ہوتا ہے۔ ماں باپ جوان بیٹے کو میدان جنگ میں پورے صبر وضبط کے ساتھ بھیج دیتے ہیں مگر جب اس کی لاش آتی ہے تو آنکھیں چھلک پڑتی ہیں یہ وہی کرتے ہیں جو دنیا کا ہر باپ اور ماں اس موقع پر کرتی یا کرنا چاہیے۔ اگر ایسا نہیں ہے تو وہ سب کچھ ہو سکتے ہیں مگر ماں باپ نہیں ہو سکتے۔" (۱۵)

پھر یہاں یہ پہلو بھی اہم ہے کہ انیس نے واقعہ کربلا میں جن کرداروں کو حق اور باطل کا نمائندہ قرار دیا ہے ان میں باطل اور شر پر ڈٹی ہوئی فوج شقی القلب لوگوں پر مشتمل ہے جن میں خدا ترسی، ہمدردی اور رحم کے جذبات مفقود ہیں، جبکہ حق کے نمائندہ حسینؑ ابن علی اور ان کا قافلہ حق کے پرچم کی پاسداری کرنے کے ساتھ ساتھ اپنے طرز عمل سے ظلم کے خلاف بغاوت کا مظاہرہ تو کر رہے ہیں مگر اس کی بھی وہ رحم اور انسانی فطرت کے تقاضوں کو فراموش نہیں کرتے۔ اس کی ایک واضح مثال اس موقعے کی ہے جب عون ومحمد کی لاشوں پر ماں آتی ہے۔ انیس نے اس موقعے کی مناسبت سے ماں کے جذبات کی بھر پور عکاسی کرتے ہوئے ماں کے لہجے کو درد وغم سے لبریز اور بکائیہ تاثر دیا ہے:

زینب نے کہا لاشوں سے بیٹوں کی لپٹ کر
کس طرح یہ ماں آہ و بکا کر کے نہ روئے
جس طرح سے میں لاشوں میں روتی ہوں وہ اس طرح
صدقے گئی ، تابوت پہ مادر کے نہ روئے (۱۶)

انیس نے یہاں ایک ماں کے لہجے کی اس حسرت کا اظہار بھی دردانگیزی سے کیا ہے کہ ہر ماں کی خواہش ہوتی ہے جوان اولاد نہ صرف زندگی میں سہارا بنے بلکہ قبر کی آخری منزل تک بھی ماں باپ کی میتوں کو کاندھا دے،

مگر کربلا کی ماؤں کی یہ خواہش بھی تشنہ رہی جس کا وروان کے لہجوں میں در آیا ہے۔ چنانچہ کربلا کی ایک اور ماں جس کا اٹھارہ سال کا کڑیل جوان بیٹا علی اکبر فوج اشقیا کے ہاتھوں قتل ہو چکا، وہ ماں بھی بین کرتی ہوئی اپنی حسرتوں کو یوں بیان کرتی ہے:

کہتی تھی رو رو کے بانو یہ توقع تھی مجھے
کہ اٹھائے گا جنازہ، علی اکبر میرا
میں تو جیتی رہی اور اٹھ گئے وہ دنیا سے
ان کی تقصیر نہیں کچھ ہے مقدر میرا (۱۷)

اس ماں کا بیٹا چونکہ نوجوانی کی دہلیز عبور کر چکا ہے تو اس کی شادی کا ارمان بھی ماں کے دل میں ہلکورے لے رہا ہے۔ یہاں ماں کے دل کی کیفیت کا وہ رخ انیس عیاں کرتے ہیں جو عرب سے تعلق رکھتی ہو یا عجم سے، چاہے اس کا کسی بھی ساجی و تہذیبی نظام سے رشتہ ہو مگر بیٹے کے جوان ہوتے ہی ماں کی آنکھوں میں اس کے سہرے کے خواب اور شادی کی تمنا جاگ اٹھتی ہے۔ چنانچہ انیس نے یہاں ایک ماں کے ان جذبات کو بھی پر درد لہجہ عطا کر دیا ہے جو جانتی ہے کہ جوان بیٹا راہ خدا میں قربان ہو جائے گا۔ اس لیے اسے اذن جہاد دینے میں تردد میں مبتلا ہو کر نہ صرف جنگ میں جانے سے روکتی ہے بلکہ اس روکنے کی وجہ بھی بیان کر دیتی ہے:

ماں کہتی تھی اکبر سے کہ مرنے کو نہ جاؤ
بیٹا ابھی میں نے ترا سہرا نہیں دیکھا (۱۸)

اس بے قرار ماں کا لہجہ اس وقت اور بھی دردناک ہو جاتا ہے جب علی اکبر کی لاش پر وہ اپنی تمام حسرتوں کا نوحہ کرتے ہوئے کہتی ہے:

لاش اکبر پہ چلاتی تھی بانوئے حزیں
تم کو دولھا نہ بنے اے مرے دلبر دیکھا (۱۹)

کوئی حسرت مرے دل کی نہ نکلنے پائی
تم کو دولھا بھی نہ اے لال بنایا میں نے (۲۰)

بانو کہتی تھی کہ سہرا بھی نہ دیکھا افسوس!
تھی مجھے بیاہ کی اکبر کے تمنا کیا کیا (۲۱)

ماں کے لہجے کا یہ غم انگیز تاثر اس کے دلی جذبات کا آئینہ بھی ہے اور حسرتوں کا اظہار بھی۔ یقیناً جوان بیٹے کی میت پر ایک ماں اسی طور بین کیا کرتی ہے اور یہ قانون فطرت کے مطابق بھی ہے۔ بلاشبہ کربلا کی ماؤں کے پایۂ استقامت میں کہیں لرزش نہیں ہوتی مگر وہ ایک ماں کا دل بھی رکھتی ہیں جو اولاد کی ذرا سی تکلیف پر تڑپ اٹھتا ہے۔

اولاد چاہے جوان بھی ہوجائے پاس نہ ہوتب بھی ماں کے دل کی کیفیت میں زمان و مکان کے فاصلے حائل نہیں ہوتے، تاہم کربلا میں ایک ایسی ماں بھی موجود ہے جس کا چھ ماہ کا بیٹا علی اصغر بھی پانی کی بندش، بھوک پیاس کی بنا پر یہ اپنی حیات ہی میں زندگی کی تابانیاں کھوتا جارہا ہے۔ یہ بچہ ابھی زندہ تو ہے مگر بھوک پیاس کی شدت اور گرمی کی حدت سے بے حال و نیم جاں ہے۔ ایسے موقع پر اس شش ماہے کی ماں بھی بچے کو دیکھ دیکھ کر تڑپ رہی ہے وہ بچے کے والد امام حسینؑ سے بچے کی کیفیت کو یوں بے قرارانہ و بے تابانہ لہجے میں بیان کرتی ہے:

کہا بانو نے شہ سے تیر چلتے ہیں کلیجے پر
مرا منہ جب یہ بچہ نرگسی آنکھوں سے تکتا ہے
یہ ننھے ننھے دونوں ہاتھ بل کھاتے ہیں تکیوں پر
مسوڑھے ہوگئے ہیں نیلگوں، تالو لہکتا ہے
بچا لو واسطہ زہرا کا صاحب! میرے اصغر کو
نہ بچہ دودھ پیتا ہے، نہ اب آنکھیں جھپکتا ہے
صراحی دار یہ گردن ڈھلی جاتی ہے بن پانی
گلے میں سانس جب رکتی ہے سر دے دے پٹکتا ہے (۴۲)

بچے کی اس دگرگوں ہوتی حالت پر ایک ماں کا اضطراب و بے چینی قدرتی امر ہے مگر یہاں انیس نے بچے کی کیفیت کو جس جزئیات کے ساتھ ماں کی زبانی بیان کیا ہے اس سے ماں کا بھرپور مشاہدہ بھی سامنے آتا ہے، پھر یہ بھی کہ یہ بیبیاں خاندانِ نبوت سے تعلق رکھتے ہوئے امام حسینؑ کے مقام و مرتبے کی آگہی رکھتی ہیں چنانچہ زوجۂ حسین جب اپنے بچے کی حالت بیان کررہی ہیں تو اس میں شوہر کے لیے شکوہ دخفگی نہیں بلکہ حفظِ مراتب کا لحاظ اور عجز و انکساری بھی نمایاں ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ رشتوں کی حرمت کا احساس اور تہذیبی آداب کا اظہار جس طرح انیس نے مراثی میں کہا ہے بعینہٖ سلاموں میں بھی اس کا پرتو نظر آتا ہے۔ خاندان کی باہمی محبت اور پرخلوص تعلقات کے ساتھ ساتھ ہر رشتے کا اندازِ تخاطب عمر اور مرتبے کو ملحوظ رکھتا ہے۔ یقیناً ان میں صدیوں کا تہذیبی رچاؤ، اسلامی تعلیم کا نچوڑ، انسانیت کا درد و محبت اور ایثار کی نادر مثالیں نظر آتی ہیں(۴۳)۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ علی اصغر کی ماں بھی اضطراب کی حالت میں امام حسینؑ کے احترام و مرتبے کا پاس و لحاظ رکھتی ہوئے اپنی دلی کیفیت بیان کرتی ہیں۔ مگر ظاہر ہے کہ بچے کی تشنہ دہانی بڑھنے کے ساتھ ساتھ ماں کی بے قراری میں بھی اضافہ ہوتا جارہا ہے اور اب وہ ایک ایک درِ خیمہ پر جاکر بچے کی سیرابی کی فریاد کرتی ہے۔

بہو زہرا کی کہتی تھی یہی جا جا کے ڈیوڑھی پر
ارے پانی کوئی لا دو، مرا بچہ بلکتا ہے (۴۴)

انیس نے یہاں ماں کے بے قرار لہجے میں مزید اضطرابی و اضطراری رنگ کی عکاسی کے لیے لفظ ''ارے'' کا بھی اضافہ کردیا ہے۔ یقیناً ارے اسی وقت کلام کا حصہ بنتا ہے جب جلدی اور بے قراری کے

اشارے مقصود ہوں۔مگر بچے کی پیاس پانی کے بجائے تیر ستم گار سے ہمیشہ کے لیے بجھ جاتی ہے اور اس کی قبر کربلا کے تپتے صحرا میں ماں کے آنسوؤں سے تر ہوتی جارہی ہے۔ ماں کے دل کو صرف ننھے بچے کی جدائی کا غم ہی نہیں کھائے جارہا بلکہ وہ اس ویران جنگل میں بچے کی قبر میں پہلی رات اور اس عالم تنہائی سے بھی مختلف اندیشوں کا شکار ہے۔اسی لیے وہ اپنے بچے کی قبر سے جدا نہیں ہونا چاہتی۔وہ اک ماں ہے جو چھوٹے بچے کی نفسیات سے نہ صرف واقف ہے بلکہ بچے کی نیند کی کیفیت کو بھی بخوبی سمجھتی ہے لہٰذا جب اسے قبر علی اصغر سے جدا کیا جاتا ہے تو وہ پریشان کن لہجے میں گویا ہوتی ہے:

جدا جو کرتے تھے اعدا، مزار اصغر سے
تو بانو کہتی تھی، اتنا نہ دو ملال مجھے
خدا کے واسطے مقتل میں مجھ کو رہنے دو
کہ شب کو چونک کے ڈھونڈھے گا میرا لال مجھے (۲۵)

علی اصغر کی ماں جانتی ہے کہ چھوٹے بچے نیند میں کبھی چونکتے بھی ہیں اور کبھی ڈر بھی جاتے ہیں۔ایسے میں ماں کی آغوش اور اس کالمس ہی انہیں جائے تحفظ و پناہ گاہ محسوس ہوتا ہے۔لہٰذا یہ ماں بھی بچے کی اسی حالت کے پیش نظر اس کی قبر سے جانا نہیں چاہتی۔اپنے بیٹے کی حالت کو جانتے ہوئے وہ لوگوں سے مخاطب ہے اور قبر علی اصغر پر رہنے کا جواز یوں دے رہی ہے:

بانو کہتی تھی کہ جنگل میں ڈرے گا، لوگو!
کبھی تنہا نہیں سویا علی اصغر میرا (۲۶)

پھر اس ماں کی گود چونکہ ابھی ابھی خالی ہوئی ہے تو بچے کی چند نشانیاں اس کی یادگار بن کے ماں کے دل میں چھپی پر درد حسرتوں کی غمازی کا سامان بھی کررہی ہیں۔اصغر کا خالی جھولا اور اس کا کرتا ماں کے لہجے کا کرب یوں عیاں کرتا ہے:

کہتی تھی ماں، سوئے اصغر قبر میں
ہائے خالی ان کا جھولا رہ گیا
کس کو اب پہنائے مادر دل جلی
چل بسے وہ، یہ شلوکا رہ گیا (۲۷)

میر انیس نے سلاموں میں جہاں عورتوں کے مختلف رشتوں سے وابستہ جذبات کی ترجمانی کی ہے وہیں ان رشتوں سے جڑا ہر انداز محبت بھی منفرد اور جدا دکھایا ہے اور ان سب کے لیے کبھی وہ ماں کے لہجے میں تڑپ اور للک کو دکھاتے ہیں تو کبھی بہن کے لہجے میں زینب بنت علی کی اپنے بھائی حسین کے لیے والہانہ محبت کی تصویریں پیش کرتے ہیں۔یقیناً انیس نے ان سب رشتوں سے منسلک احساسات وجذبات کو ان لفظی کیفیتوں کے ذریعے سے عیاں کردیا ہے کہ ان کے لہجے سامعوں میں گونجتے محسوس ہوتے ہیں۔انیس نے واقعہ کربلا سے متعلق کسی بھی انسانی

رشتے کو فراموش نہیں کیا۔ یہی وجہ ہے کہ ایک بہن کی اپنے بھائی سے دم آخر جدائی کی کرب ناک ساعتیں بھی ان کے ہاں تمام تر احساسات کی ترجمان کے طور پر موجود ہیں۔ زینبؑ اپنے بھائی حسینؑ سے روزِ عاشور بچھڑ رہی ہے، حسینؑ آخری رخصت کے لیے خیمے میں آتے ہیں تو زینبؑ کی رنج واضطراب کا عالم ہی اور ہے:

بہن کا حال عجب تھا دم وداع حسینؑ
پکارتی تھی کہ چھوڑے نہ جاؤ زینب کو
صدائے فاطمہؑ آئی کہ اے مرے شبیر
تڑپ رہی ہے گلے سے لگاؤ زینب کو (۲۸)

اب یہاں بہن اور بھائی کے علاوہ ایک ماں کی اپنی دونوں اولادوں کے لیے ممتا کے جذبے کا اظہار بھی سامنے آتا ہے۔ بھائی اپنی بہن کو ہمیشہ کے لیے بچھڑنے سے پہلے الوداعی سلام کر رہا ہے اور بہن اس کے فراق کے تصور ہی سے بے چین ہے اگر چہ اس موقع پر ماں کا وجود نظروں سے نہاں ہے مگر اس کی آواز کو بیٹا اور بیٹی دونوں سن بھی رہے ہیں اور محسوس بھی کر رہے ہیں۔ یہ ماں فاطمہ زہرا ہے جو ایک طرف اپنے بیٹے حسین کی ذبح عظیم کے لیے بیٹی زینب کا حوصلہ بڑھا رہی ہے تو دوسری طرف حسین سے زینب کو تسلی دینے کا بھی کہہ رہی ہے۔ یقیناً ہر بہن کے لیے بھائی ڈھارس اور آس ہوا کرتے ہیں اور جب یہ آس ٹوٹنے والی ہو تو بہن کا کرب اس کے لہجے میں سما جاتا ہے:

ذبح شہ ہوتے تھے چلاتی تھی زینب رو رو
بے گنہ قتل شہ ہر دوسرا ہوتا ہے (۲۹)

حسینؑ قتل ہو چکے اور پھر وہ وقت بھی آیا کہ زینب لاشۂ حسین کے پاس آتی ہے۔ انیس نے اس مرحلے پر ایک بہن کے بھائی کی لاش دیکھ کر جو احساسات ہو سکتے ہیں ان سب کا امتزاج زینب کے لہجے میں نمایاں کر دیا ہے:

لپٹ کے لاشۂ حسین سے یہ بولی بنت علی
خدا کے واسطے بھیا بلاؤ زینب کو
بہن کے جینے کا دنیا میں اب مزا نہ رہا
پدر سے، نانا سے، ماں سے ملاؤ زینب کو
گلا کٹانے دیا کیوں نہ اپنے بدلے مجھے
میں تم سے روٹھ گئی ہوں، مناؤ زینب کو (۳۰)

اس لہجے میں زینب کی شدت غم بھی عیاں ہے۔ بھائی کے مرنے کے بعد اپنے جینے کی اُمنگ انتہائی مایوسی میں بدل رہی ہے، نانا رسولؐ خدا، بابا علیؑ مرتضیٰ، اور ماں فاطمہؑ زہرا وہ ہستیاں ہیں جو دنیا سے پردہ فرما چکی ہیں اور بھائی کے مرنے پر اب زینب بھی موت کی طلبگار بن کر ان سب سے ملنے کی مشتاق ہے۔ پھر یہیں زینب کا لہجہ شکوہ آمیز بھی ہو گیا ہے کہ بھائی نے اپنے بدلے اس کو قتل کیوں نہ ہونے دیا۔ یہی وہ مرحلہ ہے کہ اب چھوٹی بہن بھائی

سے اظہارِ ناراضگی کے طور پر منانے کا تقاضا بھی کرتی نظر آرہی ہے۔ مگر زینب یہ بھی جانتی ہے کہ بھائی کے قتل کے بعد غمزدہ بیبیوں اور بچوں کو سہارے کی ضرورت ہے لہٰذا زینب بھائی کی لاش سے اٹھتے ہی ان بے کس عورتوں اور یتیم بچوں کی حفاظت کے لیے اپنے لہجہ کو چٹانوں جیسا سخت اور مضبوط کرلیتی ہے۔ چنانچہ جب شمر چادریں چھینے کے لیے آگے بڑھتا ہے تو زینب اسے للکار کر پیش قدمی سے روک دیتی ہے۔ اس موقعے پر انیس نے زینب کی قوت ارادی اور اعصاب شکن حالات میں استقامت کو ان کے لہجے کی سختی سے یوں عیاں کیا ہے:

زینب نے کہا شمرؔ! نہ ہاتھ اس کو لگانا
ہے میری روا چادرِ زہرا کے برابر (۳۱)

انیس کے سلاموں میں خاص طور پر جو نسائی لہجہ محسوس کیا جاسکتا ہے وہ امام حسینؑ کی گیارہ سالہ دختر حضرت فاطمہ صغرا کا ہے۔ جن کو بوجوہ علالت، امام حسینؑ اپنے ہمراہ لے کر نہیں گئے تھے، اور آپ مدینے ہی میں حضرت ام سلمٰی (زوجہ رسولؐ، جو امام حسینؑ کی نانی بھی تھیں) کے سپرد کیا تھا۔ یہ بچی اپنے باپ سے بے پناہ محبت کرتی تھی۔ حضرت فاطمہ صغرا کے جذبات کی ترجمانی انیس نے جس طرح اپنے سلاموں میں کی ہے اس سے اس بچی کے دل کی کیفیت کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے۔ ایک مریض بچی جو روزانہ گھر کے دروازے کی چوکھٹ پر آبیٹھتی ہے اور اپنے ماں باپ اور بھائی بہنوں کا انتظار کرتی رہتی ہے اور پھر شب کو تھک ہار کے حضرت ام سلمٰی سے اپنے دل کا حال یوں کہتی ہے:

شب آتی جب تو یہ نانی سے کہتی تھیں صغرا
کہ دم الجھنے لگا، وقتِ اضطراب آیا
نہ موت آتی ہے مجھ کو نہ نیند آتی ہے
اجل کو آئی اجل، خواب کو بھی خواب آیا (۳۲)

اب یہاں انیس نانی کی زبانی اس مضطرب و بیمار بچی کو تسلی و ڈھارس دیتے نظر آتے ہیں:

وہ کہتی تھیں کہ میں قربان جاؤں لیٹ رہو
یہ کیا غضب ہے شب آئی اک عذاب آیا
جو زیست ہے تو خدا کاٹ دے گا مدتِ ہجر
سنو گی اب کہ جگر بندِ بوتراب آیا (۳۳)

اس شفقت آمیز لہجے میں اُمید کے ساتھ ساتھ حوصلہ افزائی کا تاثر بھی محسوس ہوتا ہے۔ یہ انسانی نفسیات کا مشاہدہ ہے کہ بعض اوقات بچوں کو ماں باپ سے کہیں زیادہ گھر کے بزرگوں خاص طور پر نانیوں اور دادیوں کے قصے، کہانیوں اور حکایتوں کے ذریعے اپنے بہت سے پُرتجسس سوالات کا جواب مل جاتا ہے۔ انیس نے یہاں حضرت ام سلمٰی کے لہجے کو وہی سکون واطمینان کی کیفیت کا حال دکھایا ہے جو عموماً بچوں کو تسلی دیتے وقت بزرگ خواتین کا ہوتا ہے۔ اس میں صغرا کی بے چینی اور موت کے ذکر پر حضرت ام سلمٰی کا ''میں قربان جاؤں'' کہنا اس

فطری محبت کو بھی ظاہر کر رہا ہے جو آپ کو اولادِ رسولؐ سے بے پناہ حد تک تھی۔ انیس کے مراثی کی طرح ان کے سلاموں میں بھی ہندوستانی رسم و رواج اور زبان و بیان کے اثرات غالب ہیں جس کے تناظر میں وہ ان نسائی لہجوں کو بھی ہندوستان میں مروجہ روزمرہ اور محاورات سے وابستہ تاثرات سے منسلک رکھتے ہیں۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ ہندوستان میں بزرگ خواتین اکثر اوقات چھوٹے بچوں کی معصوم اداؤں پر قربان جانے جیسے الفاظ کہا کرتی ہیں۔

حضرت فاطمہ صغرا ہی کے حال میں انیس نے امام حسینؑ کی اس بیٹی کا وہ لہجہ بھی دکھایا ہے جو ایک طویل مدت سے باپ کی آمد کی منتظر ہے اپنے بابا کو ایک خط لکھتی ہے۔ یہ خط کیا ہے ایک عرضی ہے جس میں ان تمام حفظ مراتب کو ملحوظ رکھا گیا ہے جو ایک باپ اور بیٹی کے باحرمت رشتے کے آداب میں شامل ہیں۔ مزید یہ کہ اس خط میں صغرا جب اپنے بابا سے مخاطب ہے تو اس کے علم میں ہے کہ اس کے والد نواسۂ رسولؐ بھی ہیں اور امام وقت بھی لہٰذا بیٹی کے لہجے میں وہ شدت احساس بھی در آیا ہے جو ایک حاجت مند کے ہاں اپنے حاجت روا کے سامنے یوں ظاہر ہوتا ہے:

شہ کو صغرا نے یہ عرضی میں لکھا
رحم کیجئے، طالب دیدار ہوں
شام سے گنتی ہوں تارے، تا سحر
صورت مہتاب شب بیدار ہوں
شربت دیدار ہے میری دوا
اے مسیحائے زماں، بیمار ہوں (۳۴)

صغرا اپنی اس عرضی کو قاصد کے ہاتھ روانہ تو کر دیتی ہے مگر باپ کی جدائی میں دل مضطرب کو سکون نہیں ملتا بلکہ اب خط کے جواب کا انتظار صغرا کو اور بھی بے قرار کیے دے رہا ہے اور یہاں باپ سے ایک محبت آمیز شکوہ بھی اس کے لہجے میں در آیا ہے:

فراق شاہ میں صغرا کو نیند کیا آتی؟
وہ شب تھی کون سی جو دل اضطراب نہ تھا
ہر اک سحر کو یہ کہتی تھی اٹھ کے نانی سے
مدینہ دور نہ تھا، بند خط کا باب نہ تھا
بھلا پیام زبانی تو بھیجتے بابا
اگر مریض کا خط قابل جواب نہ تھا (۳۵)

بلاشبہ انسان جس ہستی سے شدید ترین محبت کرتا ہے تو پھر شکوہ بھی اسی سے کرتا نظر آتا ہے اور پھر بات اگر چاہنے والے باپ کی فرقت میں چھوٹی سی بیمار بیٹی کی ہو جو مہینوں تک باپ کی آمد کے لیے بے چین رہی ہو، ایسے میں وہ قاصد کے ہاتھ اپنے بابا کو خط بھیجتی ہے مگر قاصد ایسے وقت میں وارد کربلا ہوتا ہے جب اعزا و انصار کی

شہادت کے بعد حسینؑ خود سفرِ شہادت پر روانہ ہونے کو ہیں، ایسے میں حسینؑ قاصد کے ہاتھ تحریری خط کیوں کر بھیج سکتے ہیں بتاہم صغرا ان تمام باتوں سے بے خبر ہے۔ اس کے معصوم دل میں اب باپ کے لیے یہ محبت بھرا گلہ ہے کہ بابا کو اگر میرا خط پسند نہیں آیا تو کم از کم زبانی ہی مجھے کچھ کہلوا دیتے تا کہ میرے دل کو قرار آجاتا۔ یہ بچی ماں باپ اور اپنے بہن بھائیوں کی جدائی میں ہر وقت اشک ریزی کرتی رہتی۔ ایسے وقت میں نانی اُم سلمٰی کے ساتھ ساتھ دیگر رشتہ دار و ہم سایہ خواتین بھی اس کی دلجوئی کرتیں، رونے سے منع کرتیں اور کبھی ساتھ کی لڑکیاں دل بہلانے کو کھیلنے کے لیے کہتیں تو صغرا یوں جواب دیتی:

کہتی تھی صغرا کھیلنے کہتیں جو لڑکیاں
بابا کی یاد نے مجھے سب کچھ بھلا دیا
واللہ جیتے جی نہیں ہونے کی میں جدا
گر، اب کی حق نے مجھ کو پدر سے ملا دیا (۳۶)

صغرا کے لہجے میں میں یہاں اس عزم اور حوصلے کو با آسانی محسوس کیا جاسکتا ہے جو باپ کے آنے کی اُمید پر اس کے دلِ مضطرب کو مل گیا ہے۔ ایک طرف وہ کھیل میں دلچسپی نہ لینے کا اظہار کر رہی ہے تو دوسری طرف جوشِ جذبات میں خدا کی قسم کھاتے ہوئے باپ سے ملنے کے بعد جدا نہ ہونے کا تصور اس کے لہجے میں چھپے اس یقین کو ظاہر کر رہا ہے جو اسے اللہ تعالیٰ اور اس کی کارسازیوں پر ہے۔ وہ پُر امید ہے کہ ایک دن اس کے بابا مدینے ضرور واپس آئیں گے اور اس کا گھر پہلے کی طرح آباد ہو جائے گا۔ بابا کی آمد سے گھر کی رونقیں بحال ہونے کی تمنا صغرا کے لہجے میں حسرت بن کر یوں اُبھر رہی ہے:

کہتی تھی فاطمہ صغرا، اگر آئیں بابا
کیسا اجڑا ہوا آباد یہ گھر ہو جائے (۳۷)

اور پھر جب صغرا کو اپنے بابا کی شہادت کی خبر ملتی ہے تو اس وقت اس بچی کے جذبات کی جو تصویر کشی انیس نے کی ہے اس سے گویا حقیقی منظر سامنے آجاتا ہے:

اور ایک ایک سے کہتی تھی ، بتاؤ لوگو!
کہہ گئے ہیں مجھے مرتے ہوئے بابا کیا کیا (۳۸)

یہ فطرت انسانی ہے کہ جب اولاد کو باپ کے مرنے کی خبر ملے خاص طور پر وہ اولاد جو میلوں دور کی مسافت پر ہو اور کافی عرصے سے باپ سے ملی بھی نہ ہو، ایسے میں باپ کی موت سانحہ عظیم بن جاتی ہے پھر قتل حسین تو وہ مصیبت ہے جس پر ہر درد مند دل اشک بار ہو جاتا ہے۔ انیس ایسے میں صغرا کے دل کی کیفیت اس کے لہجے سے یوں ظاہر کر رہے ہیں کہ یہ بچی جو اپنے باپ کی فرقت میں مضطرب و بے قرار تھی، باپ سے ملنے کی خواہاں تھی، اپنے بابا سے بات کرنے کی آرزو مند تھی۔ اب اپنے باپ کی شہادت کے بعد ہر فرد سے جو واقعۂ کربلا کے وقت یہاں موجود تھا، ان سب سے صغرا یہ پوچھ رہی ہے کہ کیا بابا نے آخری لمحے مجھے یاد کیا؟ کیا میرے لیے کوئی پیغام

دیا۔ ظاہر ہے کہ وہ اولاد جو باپ کے مرتے وقت اس کے پاس موجود نہ ہو اسے سب سے زیادہ باپ کی قربت کی کمی محسوس ہوتی ہے۔ یہ کم سن بچی بھی لہجے میں درد وغم کے ساتھ ساتھ ایک طرح کا تجسس لیے اپنے بابا کے آخری لمحات میں اپنا نام سننے کے لیے بھی بے چین ہے۔ وہ چاہتی ہے کہ کوئی اسے بتا دے کہ اس کے بابا نے وقت آخر اسے کوئی پیغام دیا ہے یا نہیں۔ انیس نے اپنے سلاموں میں متعدد مقامات پر حضرت فاطمہ صغرا کے لہجوں کے اتار چڑھاؤ سے یہ ظاہر کیا ہے کہ ایک کم سن بیٹی کے جذبات ایک شفیق باپ کی جدائی میں مختلف کیفیتوں کا امتزاج بن کے ابھرتے ہیں۔

انیس نے اپنے سلاموں میں امام حسینؑ کی ایک اور بیٹی کے مصائب کو بھی بیان کیا ہے۔ یہ چار سالہ بچی سکینہ بنت الحسینؑ ہے جس نے واقعہ کربلا کے بعد طرح طرح کی صعوبتیں برداشت کیں۔ اسیر ہو کے کوفہ و شام کے زندانوں میں بھی رہی مگر باپ کی یاد میں بے چین و بے کل یہ بچی ہر لحہ اپنے بابا کی صورت کی مشتاق تھی۔ انیس نے سکینہ کے لہجے میں باپ کے لیے وہی جذبات نمایاں کیے ہیں جو چار سال کی بچی کے باپ کی جدائی اور مصائب کی اذیتیں سہنے کے بعد ہو سکتے ہیں۔ چنانچہ اس بچی کو بس باپ کی صورت درکار ہے اور وہ باپ سے اپنے دل کا حال بیان کرنے کے ساتھ ساتھ یہ التجا بھی کرتی ہے:

زندان میں کہتی تھی یہ سکینہ کہ تم بغیر
کٹتا ہے دن قلق میں تو شب اضطراب میں
ظاہر میں تم گر آ نہیں سکتے تو بابا جان!
بیٹی کو آ کے شکل دکھا جاؤ خواب میں (۳۹)

انیس کے سلاموں میں ایک اور نمایاں نسائی لہجہ ایک شب کی بیاہی دلھن فاطمہ کبریٰ کا ہے۔ اگرچہ کہ عقد قاسم و فاطمہ کبریٰ کی روایت ضعیف ہے اور مستند تاریخوں سے ثابت بھی نہیں مگر انیس کے زمانے میں اودھ میں امام حسنؑ کے بیٹے قاسم اور امام حسینؑ کی بیٹی فاطمہ کبریٰ کی شادی کی روایت پڑھنے کا عام رواج تھا۔ چنانچہ انیس نے بھی مراثی اور سلاموں میں اس روایت کو بیان کیا ہے۔ انھوں نے فاطمہ کبریٰ کے لہجے میں وہ شرم وحیا اور جذبات دکھائے ہیں جو نوبیاہتا دلہن کا خاصہ ہوا کرتے ہیں۔ فاطمہ کبری دلھن ہے جانتی ہے کہ شادی کے محض اگلے دن ہی اس کے شوہر کو قتل کر دیا جائے گا لہذا شادی کا عروسی ملبوس پہننے سے گریزاں ہے:

کہا کبری نے کہ ہو جاؤں گی بیوہ آخر
لوگو! پہناؤ نہ پوشاک شہانی مجھ کو (۴۰)

بالآخر فاطمہ کبریٰ کا دولھا روز عاشور شہید کر دیا جاتا ہے۔ اب اس موقع پر ایک رات کی دلھن کی کیا کیفیت ہو سکتی ہے، اس کے دل میں کیا درد چھپا ہو سکتا ہے یہ فاطمہ کبری کے لہجے سے عیاں ہے:

دلھن نے کہا رو کے صندل چھڑاؤ
بس اب خاک افشاں کی جا چاہیے

بڑھائے مری ناک سے نتھ کوئی
مجھے سرخ پوشاک کیا چاہیے (۴)

یہاں انیس نے دلھن کے جن لوازمات کا ذکر کیا ہے وہ عرب کی تہذیب اور رسم و رواج کے نہیں بلکہ ہندوستانی تہذیب وتمدن کی عکاسی کر رہے ہیں۔ مانگ میں صندل افشاں بھرنا، نتھ، سرخ لباس یہ سب عرب میں نہیں بلکہ ہندوستان کے رسم و رواج کے مطابق شادی کے موقع پر دلھن کو پہنایا جاتا تھا۔ یہاں یہ نکتہ قابل ذکر ہے کہ انیس چونکہ اپنے زمانے کے معراج سے بخوبی آشنا تھے اسی لیے روح عصر کو نظر انداز کر کے کوئی قدم آگے بڑھانا نہیں چاہتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ واقعات کربلا کی منظر کشی کرتے وقت ہندوستانی تہذیب وتمدن کو پیش نظر رکھتے ہیں تاکہ کربلا کے واقعات کا ادراک و احساس کرنے میں زمان و مکان کے فاصلے حائل نہ ہوں اور ہر فرد معاشرہ کربلا کے کرداروں کو اپنے ہی ماحول اور تہذیب میں جیتا جاگتا اور متحرک محسوس کرے۔

انیس کے سلاموں کا ایک اور نسائی لہجہ خاندان آل رسول کی کنیز فضہ کی بلند ہمتی اور عشق خاندان رسالت کی غمازی کرتا نظر آتا ہے۔ فضہ حضرت فاطمہ زہرا کی کنیز خاص تھیں مگر گھر میں ان کا مرتبہ اتنا بلند تھا کہ علیؑ و فاطمہؑ کے بچے انہیں "اماں فضہ" کہہ کر مخاطب کرتے۔ فضہ نے بھی کنیز کا حق ادا کرتے ہوئے ہمیشہ خاندان نبوت کی خدمت کو اپنا شرف سمجھا۔ واقعہ کربلا میں یہ بھی موجود تھیں اور امام حسینؑ کی شہادت کے بعد جب فوج اشقیا نے اہل بیت کے خیموں کو لوٹنا چاہا تو فضہ نے انہیں روکنے کی کوشش کی:

کہتی تھی فضہ کسے لوٹو گے آ کر ظالمو!
سیم و زر شبیر کے اہل حرم رکھتے نہیں
فقر و فاقہ میں ہمیشہ ہوگئی سب کی بسر
ان رداؤں کے سوا کچھ اور ہم رکھتے نہیں
یہ مکاں محبوب حق کا ہے، نہ آنا اس طرف
بے اجازت یاں ملائک بھی قدم رکھتے نہیں

فضہ کا یہ خطاب ان کی خاندان رسالت سے آگہی اور وابستگی کا کھلا ثبوت ہے۔ میر انیس نے ان کے لہجے میں پہاڑوں جیسی استقامت ظاہر کی ہے یقیناً یہ مضبوطی محمدؐ و آل محمدؐ سے متمسک رہنے کے باوصف ہی فضہ کے لہجے میں سمٹ آئی ہے۔

میر انیس کے سلاموں میں یہ نسائی جذبات اور ان کے اظہار کے لیے جو لہجہ اختیار کیے گئے ہیں وہ اس حقیقت کی واضح دلیل ہیں کہ انیس پورے عالم اسلام کو یہ دعوت فکر دے رہے ہیں کہ رسولؐ اور آل رسولؐ نے دین اسلام کے لیے جو قربانیاں پیش کیں ان میں مردوں کے ساتھ ساتھ مخدرات عصمت بھی ان کے شانہ بشانہ کھڑی رہیں۔ خاص طور پر واقعہ کربلا میں اہل بیت کی خواتین نے اپنے مردوں کی شہادت کے بعد جو مصائب برداشت کیے اس کی نظیر ملنی مشکل ہے۔ یہ خواتین اعصاب شکن حالات میں بھی ثابت قدم رہیں۔ اپنے

پیاروں کے مرنے پر آنسو تو بہائے جو کہ انسانی فطرت اور دل میں موجود جذبہ رحم کا تقاضا بھی ہے مگر خدا کی رضا میں راضی رہتے ہوئے کوئی شکوہ زیرِ لب بھی نہیں آیا۔ کٹھن حالات میں ثابت قدمی اور استقامت کا مظاہرہ بلاشبہ کربلا میں خواتین کے کرداروں سے اخذ کیا جاسکتا ہے۔ میر انیس کا کمالِ فن یہ ہے کہ انھوں نے اپنے سلاموں میں ان حوصلہ مند دل شکستہ خواتین کے جذبات کی ترجمانی ہی نہیں کی بلکہ عوام الناس میں ان کرداروں کی عظمت کو روشناس کرانے کے لیے ان نسائی احساسات کو پُر تاثیر لہجوں میں نمایاں بھی کیا ہے۔

حوالہ جات:

۱۔ الطاف حسین حالی، مولانا، مقدمہ شعر وشاعری، خزینہ علم وادب لاہور، ۲۰۰۱ء، صفحہ ۱۵۰

۲۔ شبلی نعمانی، علامہ، موازنۂ انیس و دبیر، اردو اکیڈمی سندھ کراچی، دسمبر ۱۹۶۲ء، صفحہ ۲۔۳

۳۔ علی جواد زیدی (مرتب)، انیس کے سلام، ترقی اردو بیورو نئی دہلی، ۱۹۸۱ء، صفحہ ۱۷

۴۔ امداد امام اثر، کاشف الحقائق، جلد دوم، کارونیشن پریس لکھنؤ، بار اول، سن ندارد، صفحہ ۱۷

۵۔ اسد اریب، ڈاکٹر، اردو مرثیے کی سر گزشت، کاروان ادب لاہور، بار اول، ۱۹۸۹ء، صفحہ ۱۶۲

۶۔ شمیم احمد، اصناف سخن اور شعری ہیئتیں، انڈیا بک امپوریم بھوپال، بار اول، ۱۹۸۱ء، صفحہ ۱۹۶

۷۔ ابو الخیر کشفی، ڈاکٹر، مضمون: سلام رضا کے دو باغوں کی سیر، مشمولہ مجلہ نعت رنگ، کراچی، اعلیٰ حضرت امام احمد رضا خان خاص نمبر، شمارہ ۱۸، ۲۰۰۵ء، صفحہ ۲۶

۸۔ شارب ردولوی، ڈاکٹر، مضمون: انیس کے سلام، مشمولہ انیس شناسی، (مرتبہ) پروفیسر گوپی چند نارنگ، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی، ۱۹۸۱ء، صفحہ ۳۸۶۔۳۸۵

۹۔ سید تقدام حسین جعفری، ڈاکٹر، صنف سلام اور اس کا عہد بہ عہد ارتقا، اکادی بازیافت کراچی، بار اول، اپریل ۲۰۱۰ء، صفحہ ۴۰

۱۰۔ امداد امام اثر، کاشف الحقائق، صفحہ ۱۹۳

۱۱۔ علی جواد زیدی (مرتب)، انیس کے سلام، صفحہ ۳۹

۱۲۔ شبلی نعمانی، علامہ، موازنۂ انیس و دبیر، صفحہ ۷

۱۳۔ علی جواد زیدی (مرتب)، انیس کے سلام، صفحہ ۱۵۹

۱۴۔ ایضاً صفحہ ۱۵۲

۱۵۔ مجتبیٰ حسین، پروفیسر، مضمون: انیس نطق عظیم، مشمولہ سہ ماہی رثائی ادب، کراچی، دو صد سالہ یادگار انیس نمبر، شمارہ ۲۸۔۲۷، دسمبر ۲۰۰۲ء، صفحہ ۳۱

۱۶۔ علی جواد زیدی (مرتب)، انیس کے سلام، صفحہ ۲۲۱
۱۷۔ ایضاً صفحہ ۱۸۱ ۱۸۔ ایضاً صفحہ ۱۷۱
۱۹۔ ایضاً صفحہ ۱۷۸ ۲۰۔ ایضاً صفحہ ۲۲۹
۲۱۔ ایضاً صفحہ ۱۶۶ ۲۲۔ ایضاً صفحہ ۱۳۷
۲۳۔ صالحہ عابد حسین، مضمون: کلام انیس اور اخلاقی قدریں، مشمولہ انیس شناسی، (مرتبہ) پروفیسر گوپی چند نارنگ، صفحہ ۵۲
۲۴۔ علی جواد زیدی (مرتب)، انیس کے سلام، صفحہ ۱۳۷
۲۵۔ ایضاً صفحہ ۱۵۳ ۲۶۔ ایضاً صفحہ ۱۸۰
۲۷۔ ایضاً صفحہ ۷۹ ۲۸۔ ایضاً صفحہ ۲۰۷
۲۹۔ ایضاً صفحہ ۲۵۹ ۳۰۔ ایضاً صفحہ ۲۰۸
۳۱۔ ایضاً صفحہ ۱۹۴ ۳۲۔ ایضاً صفحہ ۸۹
۳۳۔ ایضاً صفحہ ۸۹ ۳۴۔ ایضاً صفحہ ۹۸-۹۹
۳۵۔ ایضاً صفحہ ۸۵ ۳۶۔ ایضاً صفحہ ۱۷۲
۳۷۔ ایضاً صفحہ ۲۶۳ ۳۸۔ ایضاً صفحہ ۱۲۶
۳۹۔ ایضاً صفحہ ۲۰۱ ۴۰۔ ایضاً صفحہ ۲۰۹
۴۱۔ ایضاً صفحہ ۱۴۲
۴۲۔ اعجاز حسین، ڈاکٹر، اردو شاعری کا سماجی پس منظر، کارواں پبلشرز الہ آباد، ۱۹۶۸ء، صفحہ ۳۴
۴۳۔ سید عبدالباری، ڈاکٹر، لکھنؤ کے شعر و ادب کا معاشرتی و ثقافتی پس منظر، نشاط آفسٹ پریس فیض آباد، مئی ۱۹۷۷ء، صفحہ ۲۰۴
۴۴۔ علی جواد زیدی (مرتب)، انیس کے سلام، صفحہ ۹۷-۹۸

پاکستانیت: اشفاق احمد کے ڈراموں کے تناظر میں

اسما امانت

Abstract:

Ishfaq Ahmad is a patriot scholar and this anthusiam of his personality seems to be expressed in his art. His Dramas have a unique style in reflecting the behaviours of our nation, in his writings the expression and communication is not done superficially but on genuine and educational grounds. To talk about his dramas, he instead of glorifying Pakistanism, has the attitude of a detailed and analytical exposure of severe problems of Pakistan. It gives him a distinctive status among his contemporaries.

Along with the analysis of the problems of Pakistan, he finds their solution in spirituality. He feels pride that as East is the representative of spiritualism so it is far higher rank than west, and due to this higher status, it is the duty of the Pakistanis that they should convert the westerns from humanism towards civility, by enlighting the vision of spiritualism in their hearts.

پاکستانیت سے مراد اُن تمام رویوں اور عناصر کا اظہار و ابلاغ ہے جن کا پاکستان کی اساس کو مضبوط تر بنانے میں فعال کردار ہو۔ پاکستان کی اساس کی بھی آگے مزید جہتیں ہیں: مذہبی، تاریخی، تمدنی، سیاسی وغیرہ۔ ادیب جس ملک کا فرد ہوتا ہے، اس کی رگ رگ میں اُس ملک کی تہذیب، تاریخ اور ثقافت پنپ رہی ہوتی ہے، اس لیے یہ ممکن ہی نہیں کہ اُس کا تخلیق کردہ ادب قومی جذبوں کے اظہار سے تہی داماں ہو۔ ایسا ہی معاملہ پاکستانی ادب کے ساتھ بھی ہے کہ لامحالہ وہ پاکستانیت کا پرچار کرتا ہے۔ پاکستانیت کی جہات کو ہم اپنی سہولت کے لیے تین خانوں میں منقسم کر سکتے ہیں۔ ثقافتی، تاریخی، سیاسی۔ ثقافتی تناظر میں وہ تمام سرگرمیاں شامل ہیں جو افراد کی سماجیاتی زندگی کے لیے ناگزیر ہیں۔ اس حوالے سے ڈاکٹر سید عبداللہ اپنی تصنیف ''پاکستان تعمیر و تعبیر'' میں لکھتے ہیں:

''کلچر کسی قوم یا اجتماع کی حسین اور تربیت یافتہ عادتوں کو کہتے ہیں جن میں قانون کا جبر شامل نہیں ہوتا۔ خاص افکار و عقائد بعض مخصوص سماجی احوال اور مذہب یا سلطنت کے خاص اثرات کے تحت بے ساختہ طور پر وہ عادتیں سب افراد میں پیدا ہو جاتی ہیں۔ گویا جبریہ طور پر منظم اور باضابطہ زندگی کو چھوڑ کر کلچر میں زندگی کے جملہ آزاد و مشاغل، تقریبات اور طریقے اور عادات و ذوقیات شامل ہیں۔ رہن سہن کے طریقے اور کھانے پکانے کے، ملنے جلنے کے آداب، باہمی برتاؤ اور نباہ، ذہن و ذوق کے اظہار کے ڈھنگ، علم سے نباہ کرنے کے طریقے''۔(۱)

ناقدین ثقافت کے تشکیلی عناصر میں درج ذیل اجزا کا شمار کرتے ہیں۔

عقیدہ
تاریخ
جغرافیہ

اس حوالے سے فیض احمد فیض کا کہنا ہے کہ:

''ہر ثقافت کو مذہب، تاریخ اور جغرافیہ نمو بخشتا ہے''۔(۲)

جہاں تک عقیدے کا سوال ہے پاکستان اور پاکستانی ثقافت اسلام کے بنیادی ستون پر اُستوار ہے۔ اس حوالے سے پروفیسر اکرام ہوشیار پوری اپنی تصنیف **پاکستان اور پاکستانیت** میں لکھتے ہیں:

''پاکستانیت اسلام ہے۔ یہ وہ طرز زندگی اور طرز معاشرت ہے جس کے سوتے اسلام کی بنیادی خصوصیات سے پھوٹتے ہیں۔ جب یہ نعرہ لگایا جاتا ہے کہ پاکستان کا مطلب کیا لا الہ الا اللہ تو اس سے مراد یہی تھی کہ اس زمانے میں اس خطہ زمین میں ہندومت اور غیر اسلامی مذاہب کے برعکس یہاں کی تہذیب و تمدن، رسم و رواج، عادات و اطوار، قول و فعل، شخصیت و کردار، سوچ و فکر و عمل کا انداز وہی ہوگا جو اسلام کی حیثیت اقدار اور زندہ روایت نے ہم تک پہنچایا ہے اور اسلامی تاریخ کی اعلیٰ روایات آج تک جاری و ساری ہے''۔(۳)

ثقافت کا دوسرا عنصر تاریخ ہے جس سے مراد یہ ہے کہ کسی مخصوص قوم کی جڑیں وقت یا زمانے میں کتنی گہری ہیں۔ تاریخ قوموں کی بھی ہوتی ہے۔ اُن کے خطوں کی بھی اور اُن کی تہذیبوں کی بھی نیز اقوام اپنی تاریخی قدامت کے بل بوتے پر ہی خود کو دنیا میں متعارف کرواتی ہیں۔ اس حوالے سے فیض احمد فیض کا اپنی تصنیف **پاکستانی کلچر اور قومی تشخص کی تلاش** میں کہنا ہے:

''۔۔۔کوئی قوم اپنی تاریخ ہزار سال پہلے سے شروع کرتی ہے، کوئی دو ہزار سال پہلے اور کوئی تین ہزار سال پہلے وغیرہ۔ اس نقطے تک جہاں تک وہ تاریخ کو اپنی تاریخ سمجھتی ہیں۔۔۔ ہر قوم خود تصور کرتی ہے اور خود فیصلہ کرتی ہے کہ اس کی تاریخ وقت کے کس نقطے سے شروع ہوتی ہے''۔(۴)

پاکستانیت کے حوالے سے تاریخ کا پہلو ابہامات کی زد میں رہا۔ کچھ لوگ اپنی تاریخ کا نقطہ آغاز ظہورِ اسلام سے تصور کرتے تھے، تو کچھ لوگ محمد بن قاسم کی سندھ میں آمد کو اپنی تاریخ کا نقطہ آغاز خیال کرتے تھے۔ اگست ۱۹۴۷ء کے بعد تو کچھ لوگ اپنی تاریخ کو وہیں سے آغاز کر کے ہند اسلامی تہذیب کے ہی منکر تھے مگر ایسا نہیں ہے۔ ہر وہ عنصر پاکستانی تاریخ کا حصہ ہے جو پاکستانیت کے ماضی کا حصہ ہے اور اُس کے حال کا نصب العین ہے۔ پھر پاکستانی خطہ جو مختلف تہذیبی اور سیاسی تبدیلیوں سے گزر کر حال تک پہنچا اُن کو جاننا بھی از حد ضروری ہے کہ وہ ہمارے خطے کی تاریخ ہے گویا ارضِ پاکستان کا تاریخی و سیاسی پس منظر بھی پاکستانیت کے حوالے سے کارفرما ہے۔

ثقافت کا آخری عنصر جغرافیہ ہے۔ پاکستان ایک نظریاتی مملکت ہے۔ پہلے دو عناصر عقیدہ اور تاریخ کے منفرد ہونے کی وجہ سے ہی اس کے تیسرے عنصر جغرافیے کا مطالبہ کیا گیا کہا جاتا ہے کہ ''کلچر جغرافیے کی پیداوار ہے''۔ (۵) یہ حقیقت کسی حد تک بجا سہی مگر ثقافت ان تینوں عناصر کے تال میل سے خود کو تشکیل کرتی ہے۔ محض اکیلا مذہب، تاریخ یا جغرافیہ ثقافت کی تشکیل نہیں کر سکتے۔ پاکستانی ادب اور ادب میں پاکستانیت سے مراد یہی ہے کہ ایسا ادب جو پاکستان کے ثقافتی، تاریخی، تمدنی اور سیاسی پہلوؤں کی بازیافت کرواتا ہو یا ان کی حمایت کا اعلان کرنے کے ساتھ ساتھ ان عناصر کی آفرینش کا مزاج سمیٹے ہو وہ پاکستانی ادب کہلائے گا۔ اس حوالے سے مختلف ناقدین اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہیں۔ ڈاکٹر انور سدید اپنی تصنیف **اردو نثر کے آفاق** میں ادب اور نظریے کو لازم و ملزوم قرار دیتے ہوئے بتاتے ہیں کہ قیامِ پاکستان کے فوراً بعد جن سوالوں نے سر اٹھایا ان میں سے:

> ''ایک مسئلہ پاکستانی ادب کا بھی تھا اس سے ''ادب میں پاکستانیت'' کے سوال نے بھی سر ابھارا۔ اس سوال کے پسِ پشت بنیادی جذبہ یہ تھا کہ پاکستان سے محبت پیدا کرنا ہر محبِ وطن کا فرض ہے۔ اور ادب چوں کہ اس جذبے کے شعور، ادراک اور اظہار کا وسیلہ ہے اس لیے ہر محبِ وطن ادیب کو چاہیے کہ وہ ادب میں قومی، تہذیبی اور روحانی تشخص کے اظہار کی کاوش کرے۔ بالفاظ دیگر ''پاکستانیت'' کو ادب کی ایک محرک قوت قرار دیا گیا اور اس سے ادب میں استفادہ کی طرح ڈالی گئی''۔ (۶)

ڈاکٹر سید عبداللہ اپنی تصنیف **ادب اور فن** میں ''ادب میں پاکستانیت'' کے حوالے سے یوں اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہیں:

> ''ہمارا ادب ہماری روحانی آرزوؤں کا ترجمان ہو یہ ادب ایسا ہو جو اس ملک سے محبت کے جذبات پیدا کرے اس میں پاکستانی آئیڈیالوجی کی روح موجود ہو پر ان مقاصد و آمال کی بھی ترغیب دے جو تحریک پاکستان کے مدنظر تھے''۔ (۷)

ادب میں پاکستانیت دراصل ادیب کے جذبہ پاکستانیت کا اظہار ہے۔ اس حوالے سے عارف عبدالمتین اپنے مضمون ''ادب اور حبِ وطن کا مسئلہ'' میں لکھتے ہیں:

> ''ادیب کی حبِ وطن کا تقاضا یہ ہے کہ اس کی تخلیقات اپنے دیس کے تمام مظاہر فطرت اور اُن

کی بو باس سے بھی اپنا والہانہ شیفتگی کا مظاہرہ کریں اور اس دیس کے باشندوں سے بھی ایسی بیدار مغزانہ فریفتگی کا اظہار کریں جو اُن کے درمیانی طبقاتی تفریق کو مٹانے کا عملاً موجب بنے''۔(۸)

اصناف ادب میں صنف ڈراما ایک منفرد حیثیت کی حامل ہے۔ لفظ ڈراما سے مراد کچھ کر کے دکھانا ہے۔ مختلف لغات میں اس لفظ کی صراحت کچھ یوں کی گئی ہے۔

۱۔سوانگ، ناٹک، تمثیل، ڈرامہ ۲۔ڈرامائی ادب وفن، ڈراما ۳۔ڈرامائی سلسلہ واقعات۔(۹)

تمثیل، سوانگ، ناٹک۔(۱۰)

اسٹیج یا نشر کے لیے لکھا ہوا ڈراما، تمثیل، ناٹک، کھیل ۲۔ڈراما پیش کرنے کا فن ۳۔کوئی جذباتی ہیجان خیز واقعہ یا صورت حال ۴۔ڈرامائی کیفیت یا خصوصیت۔(۱۱)

جب کہ ڈرامے زیادہ تفصیل سے یوں بیان کیا گیا ہے:

"In general this term refers to any work which is meant to be performed on a stage by actors. A more particular meaning is a serious play, not necessarily tragedy". (12)

"... A slice of real life, with the intensity of a play". (13)

لفظ ڈراما کو اصطلاحی حوالے سے ناقدین نے کس طرح بیان کیا ہے چند آراء درج ذیل ہیں:

ڈاکٹر وقار عظیم نے اردو ڈراما میں یوں ڈرامے کی توضیح کی ہے:

''لفظ ڈراما کی اصل یونانی ہے اور اس زبان میں اس کے معنی ہیں کر کے دکھانا۔ گویا یونانیوں کے نزدیک ڈرامے کا سب سے بڑا امتیاز اور اس کا بنیادی عنصر اس کی یہی خصوصیت ہے کہ جو کچھ لکھا جائے اُسے کر کے دکھایا جائے''۔(۱۴)

سید بادشاہ حسین کا کہنا ہے:

''انسانی زندگی کی ابتدا نقالی سے ہوتی ہے اور نقالی ڈراما کی پیش مشتق ہے''۔(۱۵)

اطہر پرویز کا خیال ہے:

''ڈرامے کی ابتدا نقالی سے ہوئی۔ بقول ارسطو نقالی انسانی جبلت میں داخل ہے۔ یہ بچپن ہی سے نظر آتی ہے۔ اس کے ارتقائے کمال کا نام ڈراما ہے''۔(۱۶)

ایس ایم سلیم اپنے مضمون ''ڈرامہ زندگی کا آئینہ دار'' میں لکھتے ہیں:

''ڈرامہ بھی فنون لطیفہ ہی کی ایک صورت ہے۔ اس کا تعلق بھی زندگی سے ایسا ہی گہرا اور ہمہ جہت ہے جب کہ دوسرے فنون لطیفہ کا۔ زندگی کو جذب کر کے نئی زندگی کی نشان دہی ڈرامہ میں بھی اسی طرح ہوتی ہے جس طرح دوسرے فنون میں۔ بل کہ میرا تو خیال ہے کہ ڈراما اس

سلسلے میں کچھ زیادہ ہی موثر کردار ادا کرسکتا ہے"۔(۱۷)

• آغا ناصر اپنے مضمون "ڈرامہ میں عصری آگہی" میں آغا ناصر اس حوالے سے بتاتے ہیں کہ پاکستان کو کس قسم کے ڈراموں کی ضرورت ہے۔ اُن کا بنیادی خیال بھی یہی ہے کہ ڈرامے کو قومی تقاضوں اور ضرورتوں کا آئینہ دار ہونا چاہیے۔ وہ لکھتے ہیں:

> "اول پاکستان کو ایسے ڈراموں کی ضرورت ہے جو یہ بتا سکے کہ "ہم کیا ہیں"، ہمیں کیا ہونا چاہیے" ماضی حال اور مستقبل میں گتھی ہوئی آگہی ہی ان عصری تقاضوں کو پورا کرسکتی ہے جو ایک قوم کو اس کے ثقافتی ورثے سے مربوط کرتی ہو۔ اسے اپنی تاریخ کے شعور سے بہرہ ور کرتی ہو اور حال کو خوش گوار اور تعمیری بنیادوں پر استوار کرنے کی تحریک بخشتی ہو کہ راستہ بہتر مستقبل کی منزل کو جاتا ہے"۔(۱۸)

ڈرامے میں جذبات کو زیادہ آسانی سے کنٹرول کیا جاتا ہے۔ ارسطو اسے جذبات کی تطہیر کا آلہ کار تصور کرتا ہے تو اس سے یہی مراد ہے کہ ڈرامے کے ذریعے لوگوں کے جذبات کو بہتر خطوط پر استوار کیا جاسکتا ہے۔ اس لیے ڈراموں کو بہر حال کسی نقطۂ نظر یا مقصد کا اظہار کرنا چاہیے۔ جذبہ حب الوطنی اور پاکستانیت کو ڈراموں کے ذریعے بہتر انداز سے اجاگر کیا جاسکتا ہے۔ اس لیے بہت سے ڈرامہ نگاروں نے اپنے ڈراموں میں پاکستانیت کا اظہار کیا ہے۔

عشرت رحمانی نے کالا سویرا میں پاکستان کے عوام میں پھیلی ناامیدی، بے یقینی اور سرد مہری کو تلقین، ہمت اور محنت سے بدلنے کا مژدہ سنایا ہے ساتھ ہی اُن کے دوسرے ڈرامے نیا سویرا میں فیلڈ مارشل ایوب خان کے دور میں پاکستان کی صنعتی، زرعی و اقتصادی ترقی کی تصویر کشی کی ہے۔ مرزا ادیب نے "آنسو اور ستارے"، فصیل شب، پس پردہ، خاک نشین جیسے ڈرامائی مجموعوں میں پاکستانیت کو عوام کے تناظر میں اجاگر کرتے ہوئے کرداری خامیوں کو اچھائی سے بدل دینے کا تقاضا کیا ہے۔ اُن کے یہاں اصلاحی رجحان کارفرما ہے۔ خواجہ معین الدین نے خواجہ معین الدین کے ڈرامے میں طنز کے پیرائے میں پاکستان کی تاریخ، سیاست، زبان، آئین، پاک بھارت تعلقات، راہ نماؤں کی کرداری خامیاں، مہاجرین سے ناروا سلوک اور کشمیر کی حالت زار کو موضوع بنا کر ہمارے قومی کردار پر چوٹ کی ہے۔ آغا بابر سبز فائلز اور بڑا صاحب میں کشمیر کی حالت زار بیان کرتے ہیں اور دوسرے ڈرامے میں پاکستانی عوام کی کرداری خامیوں اور اینٹی پاکستانیت رویوں کو موضوع بناتے ہیں۔ بانو قدسیہ دوسرا قدم، فٹ پاتھ کی گھاس میں ہلکے پھلکے انداز میں پاکستانیت کو اجاگر کرتی ہیں۔ اور عابد علی عابد یدِ بیضا میں قرآنی قصوں کو بیان کرنے کے ساتھ ساتھ مختلف مثالی کرداروں کو اپنے ڈراموں میں حیات نو بخشتے ہیں۔ یوں کہا جاسکتا ہے کہ پاکستانی ڈرامے پاکستانی خصوصیات کے ترجمان ہیں۔ باسط سلیم صدیقی اسلامی ڈرامے میں تاریخیت کو اجاگر کرتے ہوئے ماضی کے واقعات کو ڈراموں میں سموتے ہیں تو

اشفاق احمد ایسے ادیب ہیں کہ انھوں نے پاکستانیت کے تناظر میں سب سے زیادہ ڈرامے تخلیق کیے ہیں۔

اُن کے ڈراموں میں پاکستانیت کے حوالے سے جو خیالات و افکار ملتے ہیں وہ بے مثال بھی ہیں اور غور طلب بھی۔ اُن کے یہاں ہمیں اصلاح کا ایک واضح رجحان ملتا ہے جس کے ذریعے وہ معاشرے کو قومی و اخلاقی بنیادوں پر استوار کرنے کی کوشش کرتے نظر آتے ہیں۔ اُن کے یہاں پاکستانیت کے حوالے سے جن عناصر کا تذکرہ ملتا ہے وہ تمام ہمارے معاشرے کے حساس نوعیت کے مسائل ہیں۔ اور جن کی طرف عوام کی توجہ مبذول کرانا انتہائی ضروری ہے۔ اُن مسائل سے صرف نظر کرنا قومی بد دیانتی ہیں۔

اشفاق احمد کے جن ڈراموں میں پاکستانیت کے عناصر کا اظہار و ابلاغ دیکھنے کو ملتا ہے اُن میں مسعود سعد سلمان ، راہ راست ، بلقیس دوراں ، بزغالہ اور بچہ زاغ ، نیلی چڑیا ، آدم زاد ، بہرامن ، یہ تیرے پراسرار بندے ، بابل اوربدیس ، احساس کمتری ، "عارف اور سکندر" ، "سپین اور ابابسین" ، "فرماں اور بردار" ، "جابی اور جابیاں" اور "جبل شاہ اور سمندر شاہ" جیسے ڈرامے قابل ذکر ہیں۔

اشفاق احمد کے یہاں پاکستانیت کے مابعدالطبیعی، عسکری، تاریخی، سماجی، اسلامی اور معاشی عناصر کا تذکرہ ملتا ہے۔ ان کے یہاں پاکستانیت کے حوالے سے جو خیالات و افکار ملتے ہیں اُن میں خاصی ندرت ہے۔ کہیں وہ مغرب کی پسماندگی اور اسلامی ممالک کی خوشحالی کی بات کر کے ہمیں چونکاتے ہیں تو کہیں نظام تعلیم کی خامیاں بیان کرتے ہیں کہیں سود کے نظام کی مخالفت اور اس کے خاتمے کی بات کرتے ہیں تو کہیں ملائیت کے حوالے سے پائے جانے والے ابہامات کا جواز تلاش کرنے کی کوشش میں لگ جاتے ہیں، کہیں وہ ماضی کے ایوانوں میں تاریخیں اور دستاویزات سے باخبر کرتے ہیں تو کہیں مغرب زدہ پاکستانیوں پر کف افسوس ملتے ہیں۔ کہیں وہ عسکری جوانوں کے جذبہ حب الوطنی کا مینار دکھاتے ہیں تو کہیں وہ اقدار و اخلاقیات کو روبہ زوال دیکھ کر انگشت بدنداں ہیں۔ اشفاق احمد نے ان عناصر کو تمام پہلوؤں سے بیان کرنے کے بعد یہ باور کرانے کی کوشش کی ہے کہ پاکستانیت کا جذبہ ہی وہ بے مثال جذبہ ہے جس کی ہمیں شدید ضرورت ہے۔ اُن کے ڈرامائی مجموعوں کا جائزہ لیا جائے تو پاکستانیت کے درج ذیل اجزا اپنی نمو کرتے نظر آتے ہیں۔

مجموعے قلعہ کہانی میں اشفاق احمد نے تاریخی کرداروں کو سمونے کی کوشش کی ہے۔"مسعود سعد سلمان" کے حوالے سے تاریخی ماخذات اشارے کرتے ہیں کہ وہ اردو کا پہلا صاحب دیوان شاعر تھا۔ مگر اُس کا دیوان دستیاب نہیں ہے۔ ان حقائق کو ڈرامے میں سموتے ہوئے اشفاق احمد نے بتایا کہ محمود غزنوی کو مسعود سعد سلمان کا فارسی کے بجائے عوامی زبان میں شعر کہنا پسند نہ آیا اور اُس نے مسعود کا دیوان اردو نذر آتش کروا دیا۔(۱۹) علاوہ ازیں مسعود سعد سلمان وہ پہلا شخص تھا جس نے ادب میں شاعری میں ایک نئے پریم کا اضافہ کیا اور وہ پریم زمین سے محبت کا جذبہ تھا۔ جسے اُس نے لہاور سے قلبی وابستگی کی صورت میں یوں بیان کیا ہے:

"مسعود: آپ کے شاستر کا پریم کس نوعیت کا ہے تلک مہاراج؟

روپی: اور ان میں حب الوطنی کی کوئی قسم نہیں،

مسعود: یعنی دھرتی پرتھوی یا بھومیں کے پیار کی کوئی قسم نہیں!

تلک: نہیں

مسعود: تو پھر ہم آپ کے شاشتروں میں ایک نئے پریم کا اضافہ کریں گے مہاراج۔ ہم کو لہاور سے بڑا پریم ہے ہم اس نگر کے بغیر ایک ثانیہ بھی زندہ نہیں رہ سکتے"۔(۲۰)

پاداش میں قطب الدین ایبک کے حوالے سے چند تاریخی واقعات کو موضوع بنایا گیا ہے۔ بلقیس دوراں میں رضیہ سلطانہ کے برسرِ اقتدار آنے کی داستان رقم ہے۔ مسلم تاریخ میں پہلی خاتون حکمران ہونے کا اعزاز رضیہ سلطانہ کو حاصل ہے۔ رضیہ جس کی تربیت والد نے بیٹوں کے انداز سے کی تھی اپنے بھائی فیروز شاہ کی عیاشی و عیش پرستی سے نالاں تھی۔ آخر کار رضیہ نے عنانِ حکومت اپنے ہاتھوں میں لے لیا۔ رضیہ اپنے ایک یاقوت حبشی غلام جمال الدین کی وفاداری کی بڑی قائل تھی۔ مگر سازش کرنے والوں نے رضیہ سلطانہ سے یاقوت کی قلبی وابستگی کے قصہ عام کر کے تاریخ کو ہمیشہ کے لیے گمراہ کر دیا کہ آج بھی ہم اسی قصے کو حقیقت تسلیم کرتے چلے آ رہے ہیں۔

"راہ راست میں مصنف نے شیر شاہ سوری، اُس کی تعمیرات کے حوالے سے بات کی ہے۔ جہلم میں قلعہ روہتاس جو آج بھی عظمت رفتہ کے گن گا رہا ہے شیر شاہ سوری کی ہی بدولت ہے۔ لاہور کو حملہ آوروں سے محفوظ رکھنے کے لیے شیر شاہ سوری نے اسے تعمیر کروایا۔ "اگر ہمارے جانشین انصاف پسند، عدل گستر اور سادگی فراوان کہستان کی طرح زندہ رہے تو آئندہ کوئی حملہ آور روہتاس سے آگے بڑھنے نہیں پائے گا"۔(۲۱)

اسی طرح شیر شاہ سوری نے ایک پادری کو برصغیر میں تبلیغ کی اجازت نہیں دی کہ ایک تو قرآن جیسا مکمل ضابطہ حیات موجود تھا دوسرے مصنف کے خیال کے مطابق وہ ۱۸۵۷ء کو چشم تصور سے دیکھ چکے تھے۔ "میرے اندر ایک ہلکی اور دھیمی سی آواز بار بار کہتی ہے کہ ایک وقت آئے گا جب یہ فرنگی درویش اور فرنگی تاجر اقلیم ہندوستان کے بادشاہ بن کر ہمارے پس ماندگان پر حکومت کریں گے"۔(۲۲)

یوں ہم یہ کہنے میں حق بہ جانب ہیں کہ قلعہ کہانی میں اشفاق احمد نے تاریخ کے ماخذات سے مدد لیتے ہوئے مسلمانوں کو ان کے شان دار ماضی کی بازیافت کروانے کی ایک شعوری کوشش کی ہے۔ ہماری تاریخی روایت کو زندہ رکھنے کی یہ کوشش پاکستان کے شان دار ماضی پر فخر کرنے کا ذریعہ بنتی ہے۔

حیرت کدہ میں مصنف نے اُن سماجی و معاشرتی واقعات کو موضوعِ سخن بنایا ہے جو پاکستانیت کے علم بردار ہونے کے علاوہ ہمارے لیے حیرت کا باعث بھی ہیں۔ حیرت کدہ میں مصنف نے روحانیت کے حوالے سے پاکستانیت کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ اس حوالے سے اپنے مضمون "باتیں اشفاق صاحب کی" میں روحی اعجاز یوں تبصرہ کرتی ہیں:

"پھر وہ زمانہ آیا جب حیرت کدہ کے خالق کو واصف علی واصف کا قرب نصیب ہوا۔ آگہی کی منزلوں کا سفر ایک جدوجہد بن گیا تھا۔ اس آگہی نے اُن پر معرفت کے دروازے کھولے اور

اسی نعمت کو انھوں نے اپنی تحریروں میں سمویا۔ لوگوں تک پہنچایا۔ اس وقت ان کے ڈرامے اکثر لوگوں کو سمجھ نہیں آتے تھے۔ اکثر یہ کہتے کہ پتہ نہیں اشفاق صاحب اتنے مشکل ڈرامے لکھتے ہیں کہ عام لوگوں کے سر سے یہ باتیں گزر جاتی ہیں لیکن میں جانتی ہوں کہ کچھ لوگوں کی باتوں کو سمجھنے کے لیے بہت زیادہ پڑھا لکھا ہونا ضروری ہوتا ہے۔ ہر ست کے علم کو جاننا پڑتا ہے"۔(۲۳)

ڈراما بچہ غالہ اور بچہ زاغ میں جہانگیر کے دور میں ایک فریادی کو فریاد کرتے دکھایا ہے۔ جس کا جوان سال بیٹا مرگیا ہے۔ وہ اس صدمے کو سہہ نہیں پارہا۔ آخر کار شاہ عالم اپنے بیٹے کی جان کے بدلے میں اُس فریادی کے بیٹے کی جان واپس طلب کر لیتا ہے۔ پاکستانیت کے عناصر میں جہانگیر کی 'زنجیر عدل' کا تذکرہ ہے جسے تاریخ میں خاص مقام حاصل ہے۔ عدل و انصاف کے باب میں اس زنجیر کا تذکرہ رہا ہے۔ جہانگیر نے یہ زنجیر اپنے مظلوموں کی داد رسی کے لیے نصب کروائی تھی۔ اس حوالے سے جہانگیر تزک جہانگیری میں لکھتے ہیں:

"تخت نشین ہونے کے بعد جو حکم سب سے پہلے میں نے جاری کیا وہ زنجیر عدل کا نصب کرنا تھا۔ اگر کارکنان عدالت، ستم رسیدوں اور مظلوموں سے انصاف کرنے میں تغافل اور مداہنت برتیں تو مظلوم اور فریادی اس زنجیر عدل تک اپنے آپ کو پہنچا کر اسے ہلائیں تاکہ اُس کی آواز سے مجھے آگاہی ہو"۔(۲۴)

تاریخی وسیاسی حوالے سے پاکستانیت میں اس زنجیر عدل کا بھی شمار ہوتا ہے۔ جس کے حوالے سے اشفاق احمد نے اپنے ڈرامے میں بتایا ہے۔ اس کے علاوہ حیات وموت کے اسلامی فلسفے کو بیان کیا گیا ہے۔

نیلی چڑیا کا ڈاکٹر معاشرے میں غلط رسوم کے خلاف ہے۔ مگران غلط رسوم کا سبق دینے والے ہی جب عمل کے وقت اُسے مصلحت کے سبق دینے لگ جاتے ہیں تو وہ اکتا جاتا ہے۔ فہیم جو جہیز کی لعنت کے خلاف ہے وہ معاشرے کے دہرے معیارات پر بلبلا اٹھتا ہے۔

"فہیم: آپ کی Generation کیا چیز ہے--- سمجھوتے، حکمت عملی، مصلحت، بہتری کیا کیا ڈھالیں ایجاد کر رکھی ہیں آپ لوگوں نے جھوٹ، ریاکاری، بددیانتی کو محفوظ کرنے کے لیے--- پہلے تولو پھر بولو--- صبر کا پھل میٹھا ہوتا ہے--- سانچ کو آنچ نہیں--- نیکی کر دریا میں ڈال--- یہ سارے محاوروں کو جکڑ کیوں چلا رکھا ہے لوگوں نے؟ یہ آپ لوگ کیسی میراث ہمارے سپرد کر جاتے ہیں جو نوادرات کی طرح محض بجنے سجانے کے قابل ہوتی ہے"۔(۲۵)

اسی طرح آدم زاد میں مصنف مشرق کے اُن مابعد الطبیعی عناصر کا تذکرہ کرتا ہے جن سے اہلِ مغرب محروم ہیں۔ ڈرامے میں ایک ماریو چینا سکینہ پر عاشق ہو جاتا ہے۔ سکینہ کے والدین مختلف طریقوں سے اس کا "سایہ" نکالنے کی کوشش کرتے ہیں۔ وہاں سکینہ ایک ڈاکٹر سے بحث کرتے ہوئے ماورائے ادراک حقائق کو واضح

کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ اہلِ مغرب سائنس پر یقین رکھتے ہیں جو تجرباتی و مشاہداتی ہونے کی بنا پر قابلِ گرفت ہے۔ مگر مابعد الطبیعی عناصر جیسے روح، گناہ، ثواب، جنت، دوزخ ان کو وہ تسلیم نہیں کرتے کہ یہ مشاہدے کی پکڑ سے ماورا ہیں۔ اس حوالے سے مصنف لکھتے ہیں:

> "جو باتیں سائنس آپ کو سمجھا دیتی ہے کتنی جلد سمجھ آ جاتی ہیں آپ کو۔ ذرا سمجھنے کی کوشش کیجئے کہ ہوسکتا ہے کچھ ایسے تجربات بھی ہوں جن کا آپ کو ادراک نہ ہو۔ آپ کو تجربہ نہ ہو۔۔۔ کچھ ایسے علم بھی ہیں ڈاکٹر صاحب جو تصوف کی آنکھ سے سیکھے جاتے ہیں جو روحانیت کے پردے اٹھا کر حاصل ہوتے ہیں۔ جس طرح نیکی، سچائی، بہادری ان کے سیکھنے کے لیے دماغ نہیں دل کام میں لانا پڑتا ہے"۔ (۲۶)

ہیرا من ڈرامے میں مصنف نے سانپوں کے حوالے سے اس روایت کو بیان کیا ہے کہ مخصوص نسل کے سانپ کا اگر ایک سانپ کسی انسان سے مرجائے تو دوسرا سانپ اُس مردہ سانپ کی آنکھ سے قاتل کی شبیہ لیتا ہے اور چاند کی مخصوص تاریخ کو ڈستا ہے۔

ڈرامے یہ تیسرے پراسرار بندے میں مصنف نے ۱۹۶۵ء کی جنگ کے واقعات کو ابھارا ہے۔ پاک فوج کے جوانوں نے جب دھرتی کی حفاظت کے لیے تن من دھن کی بازی لگائی اُس جہاد کے عمل کو مصنف نے قوی احساس تفاخر سے بیان کیا ہے۔ اس حقیقت میں شبہ نہیں کہ پاکستان کی افواج کا کوئی بدل نہیں۔ اس لیے کہ یہ مجاہد ہتھیاروں سے نہیں جذبہ ایمانی سے لڑتے ہیں۔ ڈرامے میں پاک فوج کے جوان: عظمت، سرفراز اور حق نواز اپنے ایک ایسے ہی ساتھی کو یاد کرتے ہیں جس کا جذبہ ایمانی اس جنگ میں بے مثال رہا۔ ساتھ ہی وہ اس جنگ کے حوالے سے کیا محسوس کرتے تھے اس حوالے سے بھی مصنف نے جذبہ وطنیت کو ابھارنے کی کوشش کی ہے۔ سرفراز جسے جنگ میں چہرے پر خراش آئی ہے اس کی سرجری کرواتے جاتا ہے۔ مگر اُس کے لینڈ لارڈ کی نواسی روتھ اس خراش کو مٹانے کا سن کر خفا ہوتی ہے اور کہتی ہے کہ" تم یہ Scare اتار دو گے کیپٹن؟۔۔۔ یہ تمغہ یہ Token۔۔۔۔ یہ Pride تمھاری جنگ کا، اتار دو گے"۔ (۲۷)

پاکستان کے معاملے میں بھارت نے ہمیشہ ظلم اور زیادتی کا رویہ اختیار کرنے میں پہل کی۔ روتھ جب اُس سے بھارت کے جنگ کرنے کی وجہ دریافت کرتی ہے تو وہ سرفراز کے کسی سوشو پولیٹیکل، اکونوک Cultural Religious جواب سے مطمئن نہیں ہوتی اور جو وہ جواز وہ دیتی ہیں وہ حیران کن حد تک درست ہیں۔ "بھارت کے لوگ دراصل Maneators ہیں وہ سب کو کھا جانا چاہتے ہیں"

مگر جب کیپٹن سرفراز اُسے بتاتا ہے کہ وہ گوشت خور نہیں ہیں تو اُس پر وہ کہتی ہے کہ پھر انھیں کھیتی باڑی کے لیے Human Manure چاہیے ہوتی ہوگی۔ (۲۸)

حقیقت بھی یہی ہے کہ ظلم یا زیادتی کا کیا جواز ہو سکتا ہے۔ وہ تو محض چند بیمار ذہنوں کی سوچ کا شاخسانہ ہوتی ہے، جسے برداشت کرنا پڑتا ہے۔ روتھ کا انسانی کھاد کا جواز تلاش کرنا اس امر کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے کہ

بھارت عادی رہا ہے معصوم انسانوں کو یوں گاجر مولی کی طرح کاٹنے کا۔۱۹۴۷ء سے پہلے یا بعد کے فسادات ہوں مسئلہ کشمیر ہو، ۱۹۶۵ء کی جنگ ہو ۱۹۷۱ء کی ہو ہر بار زیادتی اور پہل بھارت کی طرف سے ہوئی ہے۔ ایسے میں انسانی کھاد کے حصول کا جواز اگرچہ بچگانہ ہے مگر برمحل ہے۔ اس ڈرامے میں مصنف نے پاک فوج کے جذبہ حب الوطنی کو سلام پیش کرنے کے ساتھ بھارت کی پاکستان دشمنی کے حوالے سے جوازات بھی فراہم کیے ہیں۔

اشفاق احمد کا تیسرا مجموعہ اور ڈرامے میں بھی پاکستانیت کے حوالے سے مختلف عناصر کا تذکرہ ملتا ہے۔ یہ عناصر زیادہ تر جو سماجیاتی ہیں، جن میں مشرق کی روحانیت، نظام تعلیم کی خرابیاں، ملائیت کے حوالے سے مختلف ابہامات، سودخوری کی ممانعت، نوجوان نسل کا تنہائی پسند وخود پسند ہوتے جانا، مغرب زدہ لوگوں کا المیہ جیسے عناصر کو بیان کیا ہے اس مجموعے میں پاکستانیت کے عناصر کو مصنف نے خاصے مفصل انداز میں بیان کیا ہے۔ ڈرامے بابل اور بدلیس میں ابا جی ایک بے گھر غیر ملکی لڑکی انیتا کو اپنے گھر لے آتے ہیں تو اُن کے تینوں بیٹے انیتا کے ذریعے بیرون ملک سیٹل ہونے کے خواب دیکھنے لگ جاتے ہیں۔ اس صورت حال سے گھبرا کر انیتا واپس جانے کا تہیہ کرتی ہے تو ابا جی اپنے بیٹوں کو اس مغرب پرستی کے حوالے سے جو مشرق کی برتری اور مغرب کی دریوزہ گری کا نقشہ پیش کرتے ہیں وہ ہمارے وہم وگمان میں بھی نہیں رہا۔

پاکستان کی بنیاد روحانیت پر ہے۔ وہ مغرب کی مادہ پرست تہذیب سے بدرجہا بہتر ہے۔ اشفاق احمد اس امر کے سخت مخالف ہیں کہ پاکستانی خود پر ترقی پذیر یا پسماندہ ملک کا لیبل لگا کر دوسرے ممالک سے امداد وصول کریں۔ یہ اُس غیرت کے سراسر خلاف ہے جو اقبال کے مردِ مومن سے منسوب ہے۔ پھر ستم یہ ہے کہ جب ہم سے پسماندہ ممالک کو ہماری ضرورت ہوتی ہے تو ہم نظریں چرانے لگ جاتے ہیں مگر یہاں اشفاق احمد کی پسماندہ ممالک سے جو مراد ہے وہ حیران کن ہے لکھتے ہیں:

"میں ان ممالک کی بات کر رہا ہوں جو گھبرائے ہوئے ہیں، پریشان ہیں، دکھی ہیں، ڈسٹربڈ ہیں۔۔۔ٹوٹ پھوٹ رہے ہیں۔ جرمنی ہے، انگلستان ہے، سکینڈے نیویا ہے، امریکہ ہے، سارا یورپ ہے"۔(۲۹)

مشرق ان ممالک سے اس لیے برتر ہے کہ وہ علم وحکمت ومعرفت کا امین ہے۔ مصنف کے بقول پاکستانیوں کے پاس انبیاء کا علم ہے یوں روحانیت ومعرفت کا سرچشمہ مسلمانوں کے پاس ہے نہ کہ مغرب کے اس لیے اصل میں امیر اور ترقی یافتہ تو مشرق ہے، اہل اسلام ہیں، پاکستان ہے۔ ان پسماندہ ممالک کو علم وحکمت اور روحانیت کی تعلیم و ترغیب دینا مسلمانوں اور پاکستانیوں کی ذمہ داری ہے۔ مصنف کے بقول پاکستانیوں کو تو Giving End پر ہونا چاہیے مگر وہ Recieving End پر ہونے میں فخر محسوس کرتے ہیں۔ اس لیے کہ یہ پسماندہ ممالک سپر پاورز ہونے کی وجہ سے اپنی دھاک بیٹھائے ہوئے ہیں۔ ان کی سپر پاور ہونے کی حیثیت کا مصنف نہ صرف یہ کہ بھانڈا پھوڑتے ہیں بل کہ پاکستانیوں کو ان کے فریب سے دور رہنے کی تلقین کرتے ہیں کہ:

"انھوں نے اپنی دیوانگی میں سائنس اور سیاست کے گٹھ جوڑ سے قتل اور ہلاکت کو ایک انڈسٹری

بتایا ہے۔۔۔ دونوں سپر پاورز صرف اس لیے ہیں کہ ان کی Killing Capasity دوسرے ممالک کے مقابلے میں سب سے زیادہ ہے"۔(۳۰)

آج بھی پاکستان کو انھی حالات کا سامنا ہے۔ مغرب جس طرح دہشت گردی کی آڑ میں افغانستان، اسرائیل پر حکومت کر رہا ہے، جس طرح آئے روز پاکستان کے سرحدی قوانین کی خلاف ورزی کی جاتی ہے، ڈرون حملے کیے جاتے ہیں، افسوسناک حقیقت ہے۔ اشفاق احمد ان ممالک کی ان مذموم کارروائیوں کو اُن کے بیمار و مجنون ذہن سے تعبیر کرتے ہیں۔ اس لیے یہ ممالک اپنے خود ساختہ خدشات کو لے کر صرف پاکستان ہی نہیں تمام مسلم ممالک کی سالمیت کو ختم کرنا چاہتے ہیں جس پر ارباب دانش حیرت و استعجاب کی کیفیت میں مبتلا ہیں۔ مصنف ان بیمار ذہنوں کا علاج تجویز فرماتے ہیں:

"وہ بیمار ہیں، مجنون ہیں، سائیکو ہیں، کیا ان کی مدد کرنا ہمارا فرض نہیں، ہماری ذمہ داری نہیں۔۔۔ وہ بے یار و مددگار اور بے حد اکیلے ہیں اور جب تک تم انھیں نبیوں کے عطا کردہ علم کی ایڈ نہیں دو گے وہ اپنے حالات کی پیداوار ہی بنے رہیں گے اور یاد رکھو گوبر کے حالات سے گوبر کے کیڑے ہی پیدا ہو سکتے ہیں موتی اور مرد اید نہیں"۔(۳۱)

اسی موضوع پر ایک ڈرامے احساس کمتری میں مصنف نے ایسے لوگوں کی عکاسی کی ہے جو مغرب کی اندھا دھند تقلید میں مشغول ہے۔ ڈاکٹر حارث کو جو ملک سے باہر رہا ہے، اپنے وطن سے بے حد پیار ہے۔ اسی گھر کی بارہ سالہ بچی بھی مغرب کا راگ الاپنے کے بجائے پاکستانیت کے گن گاتا ہے۔ ڈاکٹر حارث یہاں شادی کرنے آتا ہے مگر وہ اس گھر کی مغربیت پسندی دیکھ کر شادی کیے بغیر واپس چلا جاتا ہے۔

عام طور پر یہی خیال کیا جاتا ہے کہ باہر کے ممالک میں بسنے والوں کو پاکستان یا اس کی ثقافت سے کوئی لگاؤ نہیں رہتا۔ وہ وہاں مغربی ثقافتوں کی چکا چوند میں لاپتہ ہو جاتے ہیں۔ مگر یہاں مصنف نے اس حقیقت کی تردید کی ہے اور بتایا ہے کہ دیگر ممالک میں رہنے والوں کا جذبہ پاکستانیت فاصلوں کے ساتھ فزوں تر ہوتا چلا جاتا ہے۔

"ہمیں پاکستان کی عزت بڑی پیاری ہے۔۔۔ ہم وہاں بڑے بھیڑیے بن کر رہتے ہیں خواہ اس کے لیے ہمیں زور لگا کر ہی کیوں نہ رہنا پڑے"۔(۳۲)

پاکستان کی بنی ہوئی مختلف اشیاء اور سامان پر بھی دوسرے ممالک کے لوگوں کا اندھا اعتماد ہے یہ حقیقت پاکستان کے لیے باعث افتخار ہے۔ یہاں کا بنا کھیلوں کا سامان، آلات جراحی کی مغربی ممالک میں خاصی مانگ ہے۔ حارث جب اپنے تجربے کے ذریعے بتاتا ہے کہ پاکستان اتنا بھی کم تر ملک نہیں ہے جتنا ہم نے اسے بنا رکھا ہے تو ہر پاکستانی احساس تفاخر سے سرشار ہو جاتا ہے:

"جب ہارٹ سرجری کے لیے بالکل تیار ہو کر گلوز چڑھا کر آپریشن تھیٹر میں داخل ہونے لگتے ہیں تو ڈاکٹر شکیل، ڈاکٹر ہمفری، ڈاکٹر ہاسز بار بار ہاتھ اوپر کر کے کہتے ہیں صرف پاکستانی انسٹرومینٹس پلیز، دوسرے اوزار نہ ہوں جرمن، انگلش یا امریکی"۔(۳۳)

ڈاکٹر حارث کی کامیابی کا تناسب بھی اس لیے زیادہ ہے کہ وہ سینہ چاک کر کے جب دل سامنے کرتا ہے تو مشینوں کو نہیں دیکھتا بل کہ اپنے دل میں "اللہ نور السموات و الارض" کا ورد کرتا ہے۔ اسی ڈرامے میں بارہ سالہ بچے رضا کا حب الوطنی کا جذبہ بھی بے مثال ہے۔ جو پاکستان سے یہاں کی چیزوں سے محبت کرتا ہے اور جسے یہاں کے پھل اور سبزیوں بہت بھاتی ہیں۔

پاکستانی کلچر اپنے آپ میں ایک بھرپور کلچر ہے۔ اس میں اگر کوئی خامی ہے بھی تو وہ ہماری تخلیق کردہ ہے۔ ہمارے یہاں ایک طبقہ مغربی ثقافت کی چکاچوند کے سامنے اس قدر مرغوب نظر آتا ہے کہ اُسے اپنا کلچر ہیچ لگتا ہے۔ ایسا صرف اس لیے ہے کہ مغرب کے کلچر کا محض ظاہر اُن کے سامنے ہے۔ باطن میں کتنے شگاف ہے وہ نا سمجھ اس حقیقت کو نہیں جانتے۔ مصنف یہی حقیقت بیان کرتا ہے کہ دوسری ثقافتوں کو سراہنا کوئی بری بات نہیں، مگر اگر یہ ستائش محض پاکستانی کلچر سے بے زاری کی وجہ سے ہے تو لمحہ فکریہ ہے۔ حارث اور طاہرہ کے مابین جو دونوں ممالک کی ثقافتوں کے حوالے سے گفت گو ہوتی ہے اُس میں حارث اسی لمحہ فکریہ کا اشارہ کرتا ہے۔

ڈراما **عارف اور سکندر** میں مصنف نے سارے ممالک میں رائج نظام تعلیم کی خامیوں کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ سکندر اپنے بیٹے عارف کی پڑھائی میں عدم دل چسپی کی وجہ سے پریشان ہے اور اس کی یہ پریشانی اُسے اپنی ایک مس عزیز کے در پر لے جاتی ہے۔ وہ مس عزیز کے ساتھ مل کر ایک اچھا اور مثالی سکول کھولنے کا ارادہ ظاہر کرتا ہے۔ اس پر مس عزیز اسے سختی سے منع کر دیتی ہیں۔ انھیں تمام دنیا کے نظام تعلیم سے شکایت ہے کہ نظام تعلیم انسان کو انسان سے محبت کرنے کے بجائے اُس کا مقابلہ کرنے کا درس دے رہا ہے۔ گویا دونوں آپس میں دشمن ہوں۔ "اس کے (نظام تعلیم) ساتھ ایک ہی لعنت وابستہ ہے کہ یہ آدمی کو پاک دل، خوش اطوار اور خوش وضع انسان بنانے کے بجائے اُس کو انسان دشمن اور دشمن آشنا بنا دیتا ہے"۔ (۳۴)

ہمارے نظام تعلیم میں نصاب رٹنے کا مقابلہ ہوتا ہے۔ کردار سازی کی طرف اس کا کوئی کردار نہیں ہے۔ ہمارا نظام تعلیم اُن تمام بنیادی خصائص سے محروم نظر آتا ہے جو آدمی کے انسان بننے کے لیے ضروری ہیں۔ آج کا نظام تعلیم طالب علم کے اندر مقابلے اور کمپی ٹیشن کا نہ ختم ہونے والا زہر بھر دیتا ہے۔ اور جب وہ تعلیمی اداروں سے اپنی تعلیم مکمل کر کے نکلتا ہے تو وہ ایک بہتر انسان یا Better Human Being نہیں ہوتا بل کہ ایک مقابلہ باز"۔ (۳۵)

جب کہ اسلامی نظام تعلیم میں تو صرف یہ تھا کہ بہتر جاننے والا کم تر جاننے والے کی راہ نمائی کرے۔ یوں ہر وہ شخص جو کسی فن یا ہنر میں طاق ہے وہ ایک استاد ہے جس پر فرض ہے کہ وہ کم تر جاننے والے کا ہاتھ پکڑ لے۔ اس طرح معاشرے میں کوئی بھی فرد ایسا نہ ہوگا جو ملک کے کل کو مضبوط نہ کر رہا ہو۔ مگر ہمارے نظام تعلیم میں صنعت کار ہمیشہ صنعت کار ہی رہتا اور مزدور ہمیشہ مزدور ہی رہتا ہے۔ یہ ترقی کیسی ترقی ہے جو امیر کو امیر تر اور غریب کو غریب تر بناتی چلی جاتی ہے۔

ڈرامے **سپین اور اباسین** میں ایسا کردار دکھایا گیا ہے۔ جو حب الوطنی کا پرچار تو کرتا ہے ساتھ ہی

سودخوری کے نظام کا حصہ بن کر اس ملک کی جڑیں کھوکھلی کر رہا ہے۔ جب کہ اس کی بیٹی ستارہ سچے دل سے وطن سے محبت کرتی ہے اور وہ اپنا یہ جذبہ وطنیت آنے والی نسلوں کو منتقل کرنے کے لیے چھوٹے بچے اکٹھے کر کے اُن کو پاکستان کے حوالے سے پاکستانیت کے حوالے سے آگاہ کرتی ہے:

> ''تم سب پاکستان کے معزز شہری ہو۔ تم اگلی جنریشن ہو۔ پاکستان کی باگ تمھارے ہاتھ میں ہو گی۔ فاروق تم اپنے باپ کی طرح خانساماں نہیں بنو گے۔ بل کہ انجینئر ہو گے۔۔۔۔ پاکستان کی دھرتی پر تم سب کا حق برابر ہے۔۔۔۔ ہم سب سپاہی ہیں وطن کے سپاہی، قوم کے سپاہی، وطن کی راہ میں ہر چھوٹا کام ہر بڑا کام میشنری سپرٹ سے کیا جائے گا۔ جو آدمی پاکستان میں ایک گلاب کا پودا لگاتا ہے وہ بھی اتنا ہی اہم ہے جس قدر وہ شخص جو اس ملک کے لیے ڈیم بناتا ہے نہر نکالتا ہے''۔(۳۶)

ڈرامے فرماں اور بردار میں ایک نوجوان سرفراز مقابلے کا امتحان پاس کرتا ہے مگر وہ جاب کے بجائے مولوی بننے کا فیصلہ کرتا ہے تاکہ پاکستان میں جو ملائیت پر اور دنیا میں اسلام پر جو تنقید کی جارہی ہے اُس کے جواب تلاش کر سکے۔ ملائیت کے حوالے سے پاکستان میں خاصے اختلافات ہیں کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ مولویوں نے اسلام کو ٹھیک سے رائج کرنے کے بجائے اُس کی اصل صورت کو مسخ کرنے کی کوشش کی ہے۔ مولوی مذہبی درس گاہ کا استاد ہے اگر وہ نوجوان نسل کو اسلام سے آشنا کرنے کے بجائے اسے انتہا پسندی کا درس دے گا تو ملک انتشار کا شکار ہو جائیگا۔ پاکستان میں چند مدرسے خودکش دھماکوں کی ترغیب دے رہے ہیں۔ وہ ملک میں انتشار، بدامنی، قتل و غارت گری اور دہشت گردی کو ہوا دے رہے ہیں۔ یہ پاکستان کے حالیہ مسائل میں حساس ترین نوعیت کا مسئلہ ہے۔ مصنف نے اس مسئلے کی طرف عملی بنیادوں پر غور کرنے کی دعوت دی ہے تاکہ اُس مقام کا تعین کیا جا سکے جہاں سے یہ سب غلط ہو رہا ہے۔ اور اس غلط مقام میں سب سے پہلے اہل یورپ کا نام آتا ہے۔ جو اسلام کے تصور جہاد سے خوف زدہ ہیں اور اسلام کے حوالے سے حقائق کو توڑ موڑ کر پیش کر رہے ہیں۔ اسلام کے حوالے سے یورپی مفکرین کی ایک لابی کا کہنا ہے کہ اسلام:

> ''ایک ڈھکوسلہ ہے۔ یہ تو چند جنگ جو، بے راہ اور بے مقصد اور بے منزل لوگوں کا ٹولہ ہے جو تاریخ کی صدیوں میں بھٹکتا پھر رہا ہے اور اسی طرح دھکے کھاتا پھرے گا۔ ان مصنفوں کا انداز بیان اور ان کے کھلے دلائل اور ان کا حوالہ دے دے کر ہسٹری پر ہسٹری بتاتے جانا اس قدر پرفریب ہے کہ کوئی بھی ان کے طلسم سے نہیں نکل سکتا''۔(۳۷)

پاکستان کو اس وقت دوہری مشکل کا سامنا ہے کہ ملکی سطح پر ملائیت کو نشانہ بنایا جارہا ہے اور عالمی سطح پر اسلام کو ہسرفراز پاکستان کو ان مشکلات سے نکالنا چاہتا ہے اس لیے وہ مولوی بننے کا سوچ رہا ہے۔ یہ معمہ حل کرنا اشد ضروری ہے اس لیے کہ پاکستان اسلام کے نام پر قائم ہوا ہے اسلام اس کی بنیاد ہے جسے گرانے کی کوشش کی جارہی ہے۔ سرفراز جن سوالوں کے جواب تلاش کرنے نکل پڑا ہے انھیں تلاش کرنا ہم سب پر فرض ہے:

"ہر سوسائٹی کو ایک نہ ایک دن یہ دیکھنا ہی پڑتا ہے کہ پانی کہاں مر رہا ہے کرائم کیوں بڑھ رہا ہے؟ ویلیوز کیوں ختم ہو رہی ہیں۔ ہیومن بینگ کیوں ڈاؤن جا رہا ہے؟ ہمیں پن پوائنٹ کرنا پڑے گا کہ۔۔۔ اتنی ترقی کے باوجود، اتنا سٹینڈرڈ آف لونگ بڑھ جانے کے بعد سائنس اینڈ ٹیکنالوجی کے ہوتے ہوئے۔۔۔ یہ گراوٹ، یہ بکھرا بکھرا پن۔۔۔ یہ خوف یہ دکھ مزری کیوں ہے میں معلوم کرنا چاہتا ہوں کہ انسانی پستی کا وائرس کہاں سے چالو ہوتا ہے"۔(۳۸)

ڈرامے چابی اور چابیاں میں بھی مصنف نے سود کے نظام کو خاصے مفصل انداز میں بیان کیا ہے۔ چپے چپے پہ کھلے ہوئے بینک اس حقیقت کا منہ بولتا اعتراف ہیں کہ سود خوری کا نظام کس طرح ہمارے معاشرے کی بنیادیں ڈھا رہا ہے۔ ابراہیم جب اس سود خوری کی اطلاع اپنے ماں باپ کو دیتا ہے تو وہ اسے نظام کا حصہ قرار دیتے ہوئے تجارت کو بھی اسی مکروہ نظام سے ملانے کی کوشش کرتے ہیں حالاں کہ تجارت اور سود کی حدود کو اسلام نے تب ہی متعین کر دیا تھا۔

ڈرامے جبل شاہ اور سمندر شاہ میں مصنف نے صوبائیت کے مابین الفت و ہم آہنگی دکھانے کے لیے جبل شاہ کو سندھ سے اور سمندر شاہ کو سرحد سے دکھایا ہے۔ یہ دونوں کردار اگرچہ ایک دوسرے کی مقامی بولی نہیں سمجھتے مگر اس کے باوجود بھائی چارے کا مظاہرہ کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ جب کہ اسی پلیٹ فارم پر ایک ہی خاندان کے لوگ ذہنی طور پر اتنے فاصلے پر ہیں کہ اُس کو پاٹنا ناممکن لگتا ہے۔

اس تجزیاتی مطالعے کے بعد جو پہلو قاری کو حیرت میں ڈالتا ہے وہ اُن کے موضوعات کا تنوع، اور اُن کے فن کا کمال ہے۔ ریاض محمود کا یہ کہنا بجا ہے کہ "اشفاق صاحب اپنے ڈراموں میں نئے اور انوکھے موضوعات پر قلم اٹھاتے ڈرامے کے کردار جان دار، ڈرامے کی بنت باکمال اور مکالمے نہایت خوب صورت لکھتے تھے"۔ (۳۹)

اشفاق احمد نے اپنے ڈراموں میں پاکستانیت پر مبنی رویوں کو حاوی دکھانے کی کوشش کی ہے۔ یہ کام وہ زیادہ تر کرداری حوالے سے لیتے ہیں۔ واقعاتی انداز پر انھوں نے پاکستانیت کو کم ابھارا ہے۔ قلعہ کہانی میں واقعاتی انداز سے پاکستانیت کو ابھارا گیا ہے۔ حیرت کدہ میں حاوی رجحان سماجیاتی، مابعد الطبیعی عناصر کے ذریعے پاکستانی معاشرے کی عکاسی کی گئی ہے جب کہ اور ڈرامے میں کرداری حوالے سے پاکستانیت کا رجحان حاوی ہے۔ اُن کے یہاں ایک یا دو کردار ایسے ہوتے ہیں جن کے اندر اشفاق احمد کا تلقین شاہ چھپا ہوتا ہے۔ اور وہ اس قدر اعلیٰ و ارفع سطح سے گفت گو کرتا ہے کہ اُس کے مخالفین کے کردار اور اُن کے دلائل ریت کا محل ثابت ہوتے ہیں۔ اشفاق احمد تمام قومی تقاضوں سے متصادم رویوں کو تاکہ معاشرے کی اصلاح کرنا چاہتے ہیں اس حوالے سے ڈاکٹر انور سدید اُن کے فن کا یہ وصف بتاتے ہوئے لکھتے ہیں:

"اشفاق احمد زندگی کی معمولی حقیقتوں سے معاشرتی اصلاح کے مقاصد حاصل کر لیتے ہیں ان کی تلقین کی جہت نمایاں ہے"۔(۴۰)

اپنے مقصد کو حاصل کرنے کے لیے وہ اپنے کرداروں کو مولوی نذیر احمد کے کرداروں سے قریب لے جاتے

ہیں۔ مصنف تلقین شاہ کو اپنی ذات سے جدا کرنے میں ناکام رہے ہیں۔ وہ کرداروں اور مکالموں کے ذریعے خرد کی گتھیاں الجھا کر سلجھاتے ہیں اور سلجھا کر الجھاتے ہیں مگر یہ بھی حقیقت ہے کہ وہ اپنے موضوع کا تمام پہلوؤں سے احاطہ کرتے ہیں۔ اُن کے پہلے دو مجموعوں کی نسبت تیسرے میں اُن کا فن قدرے پختہ اور نقطۂ نظر خاصا وسیع ہو جاتا ہے۔

مجموعی طور پر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ اشفاق احمد کے ڈرامے جذبہ پاکستانیت کے علم بردار اور ہمارے قومی تقاضوں سے ہم آہنگ ہیں۔ وہ اپنے ڈراموں کے لیے خام مواد پاکستان کی تہذیبی، تمدنی، ثقافتی اور سیاسی اساس کو مدنظر رکھ کر متعین کرتے ہیں۔ اُن کے ڈرامے محض ناظر کی جمالیاتی حس کو ہی مطمئن نہیں کرتے، بل کہ ناظر کے قومی جذبات کی تشکیل و تسکین کرنے میں بھی فعال کردار ادا کرتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔ ان ڈراموں کے مطالعے سے یہ حقیقت بھی سامنے آتی ہے کہ اشفاق احمد پاکستانی قومیت کو اپنے ہم عصر ڈرامہ نگاروں سے منفرد تناظر میں دیکھنے میں کمال مہارت رکھتے ہیں۔ وہ محض پاکستانی معاشرے کی خرابیاں اور خامیاں ہی بیان نہیں کرتے ہیں بل کہ یہ بھی ثابت کرتے ہیں کہ اُن خامیوں کا حل بھی ہمارے پاس موجود ہے کہ ہم انبیائے اکرام کے علم کے وارث اور روحانیت کے علم بردار ہیں۔ اشفاق احمد کے ڈراموں کے یہی قومی اوصاف اُن کے ڈراموں کو پاکستانیت کے وصف سے ہم کنار کرتے ہوئے انھیں دیگر اہل فن میں منفرد و ممتاز مقام دلواتے ہیں۔

حوالہ جات

۱۔ ڈاکٹر سید عبداللہ: پاکستان تعمیر و تعبیر، لاہور: خیابانِ ادب، ۱۹۷۷ء، ص ۱۰۸

۲۔ فیض احمد فیض، پاکستانی کلچر اور قومی تشخص کی تلاش، لاہور: فیروز سنز، ۱۹ء، ص ۱۱
انور سدید: اردو نثر کے افاق، لاہور: مقبول اکیڈمی، ۲۰۰۷ء، ص ۲۷۲

۳۔ پروفیسر اکرام ہوشیارپوری: پاکستان اور پاکستانیت، لاہور: عفرا پبلی کیشنز، ۱۹۹۷ء، دیباچہ

۴۔ فیض احمد فیض: پاکستانی کلچر اور قومی تشخص کی تلاش، ص ۲۰، ۱۹

۵۔ ڈاکٹر وزیر آغا: تنقید اور مجلسی تنقید، لاہور: اقمر انٹرپرائزز، س ن، ص ۱۲۳

۶۔ ڈاکٹر انور سدید: اردو نثر کے آفاق، لاہور: مقبول اکیڈمی، ۲۰۰۷ء، ص ۲۷۲

۷۔ ڈاکٹر سید عبداللہ: ادب و فن، لاہور: مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، ۱۹۸۷ء، ص ۲۱۷

۸۔ عارف عبدالمتین: امکانات، لاہور: ٹیکنیکل پبلشرز، ۱۹۷۵ء، ص ۱۶۹

۹۔ جامع اردو انگلش ڈکشنری، جلد دوم، مولفہ کلیم الدین احمد، نئی دہلی: نیشنل کونسل فار پروموشن اردو لینگویج، ۱۹۹۸ء، ص ۲۲۵

۱۰۔ قومی انگریزی اردو لغت، مولفہ ڈاکٹر جمیل جالبی، اسلام آباد: ۲۰۰۳ء، ص ۱۲۰

۱۱۔ آکسفورڈ انگلش اردو ڈکشنری، مولفہ شان الحق حقی، یونی ورسٹی پریس، ۲۰۰۳ء، ص ۳۶۸

12- Anmols Dictionary of Literary Terms, Ed: Gagan Ria, New Dehli: Anmol Publications, 1991, Pg.52

13- The New Lixican Webster's Dictionary of English Language, America: Lexican Publications, 1989, Pg.283

۱۴۔ ڈاکٹر وقار عظیم، اردو ڈراما، لاہور: الوقار پبلی کیشنز، ۱۹۹۶ء، ص ۲۱

۱۵۔ سید بادشاہ حسین: اردو میں ڈراما نگاری، لاہور: ملک نذیر احمد تاج بک ڈپو، ۱۹۶۲ء، ص ۱۹

۱۶۔ فنون، شمارہ ۹۷، مارچ ۱۹۶۳ء، ص ۸۱

۱۷۔ سیپ، شمارہ ۳۲، اگست ستمبر ۱۹۷۵ء، ص ۲۲۹

۱۸۔ رشید امجد (مرتبہ): پاکستانی ادب، راول پنڈی: فیڈرل گورنمنٹ سرسید کالج، ص ۱۹۸۱ء، ص ۱۲۱

۱۹۔ مسعود سعد سلمان کے ہندوی دیوان کے متعلق ایسی کوئی روایت نہیں ملتی کہ اُسے محمود غزنوی نے نذرِ آتش کیا تھا۔ حافظ محمود اور تاریخ مسلمانانِ پاک و ہند میں اس واقعے کا کہیں تذکرہ نہیں ملتا۔ اشفاق احمد نے یہ واقعہ کسی ماخذ سے دیکھا ہے یا محض من گھڑت واقعہ ہے۔ اس حوالے سے ابھی کچھ نہیں کہا جاسکتا۔ ڈاکٹر جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو، جلد اول، شیرانی (مقالات شیرانی)

۲۰۔ اشفاق احمد: قلعہ کہانی، لاہور: ماورا پبلشرز، طبع اول ۱۹۹۰ء، ص ۱۹

۲۱۔ ایضاً ، ص۱۰۳
۲۲۔ ایضاً ، ص۱۰۷
۲۳۔ ادبِ لطیف: اشفاق نمبر، جلد ۷۰، شمارہ ۵، ۲۰۰۵ء، ص۱۰۰
۲۴۔ اعجاز الحق قدوسی (مترجم): تزک جہانگیری، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۸ء، ص۵۷
۲۵۔ اشفاق احمد: حیرت کدہ، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۰ء، ص۱۹۱، ۱۹۰
۲۶۔ ایضاً ، ص۲۰۷، ۲۰۶
۲۷۔ ایضاً ، ص۳۰۰
۲۸۔ ایضاً ، ص۳۰۰
۲۹۔ اشفاق احمد: اور ڈرامے، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۵ء، ص۲۹۵
۳۰۔ ایضاً ، ص۲۹۶
۳۱۔ ایضاً ، ص۲۹۷، ۲۹۶
۳۲۔ ایضاً ، ص۱۰۷۱
۳۳۔ ایضاً ، ص۱۰۸۳، ۱۰۸۲
۳۴۔ ایضاً ، ص۴۱۹
۳۵۔ ایضاً ، ص۴۳۰
۳۶۔ ایضاً ، ص۴۸۳، ۴۸۲
۳۷۔ ایضاً ، ص۵۴۱، ۵۴۰
۳۸۔ ایضاً ، ص۵۴۳
۳۹۔ ادبِ لطیف، اشفاق نمبر، ص۱۱۹
۴۰۔ ڈاکٹر انور سدید: اردو ادب کی مختصر تاریخ، لاہور: عزیز بک ڈپو، ۱۹۹۸ء، ص۶۳۴

ڈاکٹر عائشہ جلال کی کتاب

"Self and Sovereignty" کا تحقیقی وتنقیدی عمومی جائزہ

ندیم عباس اشرف

Abstract:

"Self and Sovereignty" individual and community South Asia Islam since 1850 Sang-e-Meel Publications Lahore 2007 is a famous and one of the most debatable books on the history of Sub-continent.

She focusses on the political, geographical, religious and cultural facts of the Muslim and Non-Muslim Nations of the Indo-Pak. The Issue of languages urdu and Hindi, the two Nation theory, the division of Bengal and Punjab and the actual facts of the creation of Pakistan are the main aeras debated by Ayesha Jalal with required objectivty, the role of congress, Muslim league and other political parties in the picture of Independence Movement of 1947.

Ayesha Jala examines that Jinnah proposed to resovle the contradiction between assertions of a separate Muslim "Nation" and the need for a Strategy which could safe guard the interests of all India Muslims. Ayesh Jala Proved that secularism was the favouite of Quaid-e-Azam for Pakistani People. She appreciates the thoughts of Allama Iqbal but she thinks that lqbal has the soft corner for Ahamedi Sect." The thoughts of Ayesha Jalal have been critically analysed in this article and this discussion has produced a thought provoking atmosphere for the reader and the research scholer.

Self & Sovereignty عائشہ جلال کی ایک منفرد تاریخی کتاب ہے وہ ایک نئی فکر اور نئے پہلوؤں سے ہندو پاکستان کی تاریخ کو دیکھتی ہیں۔

انٹرنیٹ پر ان کے متعلق ایک تعارف میں لکھا ہے۔

. Professor of History at Tufts :عائشہ جلال)Ayesha Jalal (Punjabi, Urdu) is a Pakistani-American historian. She is the Mary Richardson

University ad a 1998 MacArthur Fellow. The bulk of her work deals with the creation of Muslim identities in modern South Asia. (1)

عائشہ جلال کی دیگر کتب:

Books (edit):

(i) Jalal, Ayesha (1990). the state of martial rule: the origins of Pakistan's political economy of defence. Cambride England New York: Cambridge University Press. ISBN 97828542842.

(ii) Jalal, Ayesha (1994). The sole spokesman: Jinnah, the Muslim League, and the demand for Pakistan. Cambridge Cambridgeshire New York: Cambridge University Press. ISBN 9780521458504. First published 1985.

(iii) Jalal, Ayesha (1995). Democracy and authoritarianism in South Asia: a comparative ad historical perspective. Lahore, Pakistan: Sang-e-Meel Publications. ISBN 9789693506297.

(iv) Jalal, Ayesha; Bose, Sugata (1997). Nationalism, democracy, and development: state and politics in India. Delhi New York: Oxford University Press. ISBN 9780195639445.

(v) Jalal, Ayesha (2000). Self and sovereignty individual and community in South Asian Islam since 1850. New York: Routledge. ISBN 9780415220774.

(vi) Jalal, Ayesha (2008). Partisans of Allah: Jihad in South Asia. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. ISBN 9780674047365.

(vii) Jalal, Ayesha; Bose, Sugata (2011). Modern South Asia: history, culture political economcy (3rd ed.) London New York: Routledge. ISBN 9780415779432.

(viii) Jalal, Ayesha (2013). The pity of partition: Manto's life, times and work across the India-Pakistan divide. Princetion: Princetion

University Press. ISBN 9780691153629.
(ix) Jalal, Ayesha (2014). The struggle for Pakistan: a Muslim homeland and global politics. Cabridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press. ISBN 9780674052895.
(Ayesha%20jalal/Ayesha%20jalal%20-%20wikipedia,%20the%20free%20encyclopedia.html.)
(05/02/2015)

عائشہ جلال کی زیر بحث کتاب:

" Self and Sovereignty: The Muslim Individual and the community of Islam in South Asia Since 1850.

Routledge سے 2000ء میں شائع ہوئی اور سنگ میل پبلی کیشنز لاہور نے اس کتاب کی بڑھتی ہوئی مقبولیت کے پیش نظر اسے 2007ء میں شائع کیا۔ یہ کتاب 630 صفحات پر مشتمل ہے۔ کتاب کے آغاز میں مقدمہ Preface کے علاوہ دس ابواب ہیں۔ انگریزی زبان میں لکھی گئی اس کتاب کے آغاز میں (List of Abbreviations) کچھ مخففات درج ہیں۔ جو متن کو سمجھنے کیلئے سہولت کے آغاز میں دیے گئے ہیں۔ کتاب کے آخر میں قاری کی سہولت کے لیے انڈیکس (Index) اور ببلوگرافی Bibliography بھی دی گئی ہے کتاب کا ٹائٹل قطب مینار دہلی کی تاریخی تصویر ہے۔

زیر بحث کتاب کے بیرون ٹائٹل پر کتاب کا مختصر تعارف درج ہے اس میں لکھا ہے۔

> "Self and Sovereignty examines the shifts in Muslim thought and politics in response to colonial rule in India through to the period of decolonization and partition."(2)

کتاب کا آغاز 1857ء کی جنگ آزادی سے پہلے فرد اور قوم کے تعلق سے ہوتا ہے جب ابھی رہی حکومت، خود مختار ہی تھی۔ یہاں متفرق لوگ تھے جو ہندو بھی تھے اور مسلمان بھی۔ کتاب کا غالب حصہ 1857ء سے 1947ء میں مسلم شناخت بننے پر مسلم اکثریتی واقلیتی دونوں قسم کے صوبوں پر ہے مگر خصوصی توجہ پنجاب پر ہے جہاں شناخت کا بیشتر حصہ بنا اور 1920ء کے بعد یہاں کی سرگرمیاں طاقت کے ایوانوں پر حاوی رہیں۔

کتاب کے پہلے باب میں 1857ء سے قبل کے حالات کا ذکر ہے اگلا باب جائزہ لیتا ہے کہ کیسے ہندو اور مسلم دانشوروں نے پریس کے ذریعے قارئین کو متحرک کیا اور انگریزوں کے نزدیک اپنے اپنے مذہبی حلقوں کی آواز بن گئے اور تیزی سے بڑھتی پریس کی سرگرمیوں نے سماجی وسیاسی گفتگو کا آغاز کیا اور یوں مسلمان اشراف نے کیسے اسے اپنے سیاسی مقاصد کے لیے مذہبی گروہ بندی سمیت استعمال کیا۔ اس کا تمام ذکر دوسرے باب میں ہے کتاب کا تیسرا باب زبان کے کردار پر ہے۔ خصوصاً اردو ہندی اور پنجابی کیسے انگریزوں کے زیر اثر رہی اور پھر اردو ہندی فضاء میں پھنس گئی۔ زبان اور گروہ کے تعین اور انگریز سرکاری اور عدالتی سسٹم کا مسلمانوں کو ایک Defination پر

سمجھنے کی ضرورت اور کوشش کا ذکر باب چہارم میں ہے اس کے ساتھ ہی 1909ء کے بعد سے مسلمانوں کی سیاسی شناخت اور ابھرتی قومیت کے دعویداروں کا تذکرہ ہے۔ ایک غیر متعین قانونی اور سیاسی گروہ نے مسلمانوں کو ایک یکتا قومی تشخص قائم کرنے کے لیے خود کو انفرادی اور اجتماعی طور پر بدلنے کا راستہ دیا۔

خصوصاً پہلی جنگ عظیم کے ہندوستانی سیاست پر گہرے اثرات مرتب ہوئے۔ باب پنجم میں مسلمانوں کے خلافت عثمانیہ کو بچانے کے لیے جدوجہد اور اس کے لیے کھڑے ہونے کا ذکر ہے۔

قوم پرستی اور عالمیت کے بیچ مسلمانان ہند کے انتخابات خصوصاً خلافت تحریک جیسے اہم موڑ پر محققین کے لیے ایشیائی اسلامی اور مقامی لوگوں کے یقین و اعتبار کی اہمیت کو بیان کیا گیا ہے۔

گروہ۔ ملت اور قوم کے جن خیالات میں جنوبی ایشیاء کی تاریخ نے خود کو لپیٹ لیا ہے ان کی گتھی سلجھانے کے لیے اس عمل کو اور شناخت، قومیت، وطنیت اور خود اختیاری کو سمجھنے کی ضرورت ہے۔ مذہبی بنیادوں پر قائم گروہوں (Communities) کے مکالے کو دیکھیں تو1920ء کی دہائی کی سرگرمیاں، خیالات وتصورات کی دنیا اور حقیقی سیاست کو بانٹتے نظر آتی ہیں۔

یہ باب دکھاتا ہے کہ کیسے تین مختلف اقسام کی خودمختاری نے مسلمانوں میں اپنی قوم کو بہتر سمجھنے کی لگن پیدا کی۔ خودمختاری کی تین اقسام میں آسانی (یعنی خدا کی طرف سے) انفرادی اور دینوی ہیں اس عرصے کے مکالمے جدید۔ متحرک اور وسیع پیمانے پر پھیلے ہوئے ہیں جنہوں نے ہندوستانیوں کو عالم اسلام اور مقامی پہچان وبقاء کے نعرے پر تحریک کا روپ دیا۔ اسلام اور ہند کے اس ملاپ کی طاقتوں اور کمزوریوں کے ذریعہ ہی آگے کے مکالموں کو سمجھا جاسکتا ہے۔

اگلے دو باب مذہب اور صوبوں کے آپس میں ملنے کے بعد مسلم شناخت پر اثر کے حوالے سے ہیں باب ششم سیاست کی ان تلخیوں پر ہے خصوصاً پنجاب اور کشمیر میں جنہوں نے بعد ازاں پورے برصغیر کے ہندومسلم فساد کی بنیاد رکھی۔ طاقت کے ایوانوں کے باہر طے ہونیوالی ہندومسلم سیاسیات پر غور کئی ایسے فیشن دکھاتا ہے جو بڑی مدت ادبی وسماجی حلقوں میں عام رہے۔

باب ہفتم اس درمیانی راستے کے نہ ہونے پر تبصرہ کرتا ہے جو شاید کانگرس وطنیت اور مختلف مسلمان نظریوں کے بیچ سمجھوتہ کراسکتا تھا اور پھر کیسے مسلمانوں کی انفرادیت ان کی وطنیت میں حائل رہی۔

باب ہشتم بے حد اہم ہے اس میں مسلمانوں کے علیحدہ گروہ ہونے کی مانگ سے علیحدہ قوم ہونے کی مانگ کے سلسلے کو بیان کیا گیا ہے یہ نہ صرف ایک اقلیتی درجے کے خلاف بغاوت تھی بلکہ اس سیکولر وطن پرستی کا انتقام تھا جو سیکولر وطن پرستی کو صحیح اور باقی ہر چیز کو غلط قرار دیتی تھی خصوصاً مذہبی بنیاد پر سیاست کے مختلف نظریوں کو ایک ساتھ پڑھنا ثابت کرتا ہے کہ علیحدہ ملک کی مانگ کا ہونا تاریخی اعتبار سے ناقابل بدل نہیں تھا بلکہ یہ حالات کا روپ تھا جس نے اسے ممکن بنایا۔

اتحاد پنجاب و یکتائی ہند قائم نہ رکھ سکنے کی دردبھری کہانی اور غدر کے سانحوں کا ذکر باب نہم میں ہے اور اس

کتاب میں پہلی بار سامنے لائے گئے تاریخی ثبوت ثابت کرتے ہیں کہ فساد کی وجہ عام لوگ نہیں بلکہ غنڈوں کے خاص گروہ تھے۔ خواتین پر ڈھائے جانیوالے مظالم اور آزادی کی جنگ میں ان کی کہانی کو بھی نئے رخ سے بیان کیا گیا ہے۔

تاریخ کی کتب میں کئی ایسی باتوں (Options) کو اکثر نظر انداز کیا گیا ہے جو 1947ء کی شام تک ممکن تھیں مگر نہ ہو پائیں۔ پاکستان کا اخوان المسلمین کی بنیاد پر قیام کسی صورت اس کی نومولود سرحدوں کے ساتھ چلنے میں برابر نہ تھا۔

کتاب کا آخری باب اس تبدیلی کا ترجمان ہے جس نے ہندوستانی مسلمان کے خیال اور سیاسی شناخت کو تین ممالک ہند، پاکستان اور بنگلہ دیش میں تقسیم کردیا۔ اس باب میں دکھایا گیا ہے کہ مسلمانوں کی شناخت کے قیام میں کس قدر قصور کانگرس کی تنگ نظری کا تھا اور اجتماعی قوم پرستی، اسلامی وسیکولر دونوں اقسام کی، کیسے ہر مقام پر ایک برابر نظام بنانے میں ناکام ہوئی اور اس کے برعکس ایک گروہ کے دوسرے پر غلبہ اور اس کے ردعمل پر ختم ہوئی یہ مسلمانوں کی شناخت خودمختاری اور وطنیت کی کہانی ہے۔

عائشہ جلال نے اپنی کتاب Self and Sovereignty میں کئی نہایت اہم اور نازک موضوعات پر بحث کی ہے۔

وہ لکھتی ہیں کہ اسلام اور قوم پرستی پر اپنے آخری خطبہ میں علامہ اقبال نے اس رائے کو پیش کیا ہے کہ وطن پرست اور احمدی برابر خطرہ ہیں یہاں وطن پرستی کے سیاسی مسئلہ اور ختم نبوت کے دینی مسئلہ کے درمیان اقبال کو سمجھنے میں مشکل موافقت نظر آتی تھی جس کا صحیح معنی میں اور اک صرف انہی تاریخ دانوں کو ہوسکتا ہے۔ جو مسلمانان برصغیر کی رگ رگ سے واقف ہوں اور اعلیٰ بصیرت کے حامل ہوں عائشہ جلال نے یہاں غالباً احمدیوں کے لیے کہیں علامہ اقبال کے دل میں نرم گوشے کی نشاندہی بھی کی ہے جو شاید عائشہ جلال کے ہاں تو موجود ہوسکتا ہے۔ اقبال کے ہاں موجود نہ تھا۔

پروفیسر خالد شبیر احمد اپنی کتاب اقبال اور قادیانیت میں اقبال کا قادیانیت کے خلاف موقف تحریر کرتے ہیں۔ ''بیشک ہمارا عقیدہ ہے کہ اسلام اللہ تعالیٰ کی طرف سے آیا ہوا دین ہے۔ لیکن اس کا قیام بحیثیت ایک سوسائٹی ایک امت سراسر حضرت محمد صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم کی شخصیت پر موقوف ہے۔ اس لیے قادیانیوں نے سامنے بس دو ہی راستے ہیں یا تو وہ بہائیوں کی تقلید کریں اور خود کو مسلمانوں سے جدا کرلیں۔ یا ختم نبوت کی انوکھی تفسیر سے دستبردار ہو جائیں۔ (3)

عائشہ جلال نے اقبال کے 1910ء میں علی گڑھ میں خطبہ سے متاثر ہو کر اسلام اور وطنیت بالخصوص فرد، برادری، مسلک خطے اور طبقے کی تفریق کے مسلم شناخت پر اثر کی تحقیق کی ہے۔ دین کا زندگی میں مرکزی کردار اور اس کے باوجود ملت اسلامیہ کا کسی ایک دینی مرکز کی مکمل پیروی سے انکار (عیسائی بابائے روم اور بدھ دلائے لاما کے برعکس) فرد کی آزادی کی بات مگر ملت کی روایت و پہچان کی ضرورت پر زور اور ان سب حقیقتوں کی ہوتے

ہوئے مسلمانان برصغیر کی شناخت کے لیے جدوجہد کو عائشہ جلال نے اس کتاب کا موضوع بنایا ہے۔

عائشہ جلال لکھتی ہیں کہ فرد کا تاریخ مسلم میں کردار اکثر نظروں سے اس لیے اوجھل رہا کیونکہ ہمارے تاریخ دانوں نے کبھی مغرب کی طرح فرد اور قوم کے امتیاز کو قائم نہیں رکھا۔ ہمیشہ انفرادی اختیار اور ملی اقدار کے توازن کی تلاش علمی حلقوں میں جاری رہی ہے۔

دوسری طرف مسلمانوں کے ہاں بوجہ وحدانیت وجود اور توحید جو فرد اور خدا کے ذاتی تعلق کی قائل ہے۔ کبھی کوئی مرکزی طاقت جو دینی امور کیلئے قبلہ نما ہو تسلیم نہیں کی گئی۔ اس کے باوجود اخوت امت اور جماعت کی اہمیت اولین ترجیح رہی ہے (جو کہ بظاہر تضاد ہے) مسلمانان برصغیر کی شناخت کی تشکیل میں اس فردیت، ملت اور مسلمانوں کی داخلی تفریق کا صحیح پس منظر میں جائزہ لینا ضروری ہے۔

بدقسمتی سے برصغیر کے تاریخ دانوں نے فرد کے کردار کو مٹایا ہے اسے گھٹایا ہے اور بٹوارے کی کہانی کو ثبوت بنا کر سرسری جائزے کے بعد یہاں کی تاریخ کو انتہائی Commercial رنگ دے دیا ہے۔ یہ طرز تاریخ دانی انگریز سامراجی تاریخ کا ثمر ہے جو مذہب کو وجہ تفریق تمدن جانتی ہے اور برصغیر کی سیاسیات اور شناخت وخودمختاری کو دھندلا دیتی ہے۔

اس کتاب میں عائشہ جلال نے ان تاریخی محرکات کا جائزہ لیا ہے جنہوں نے برطانوی راج میں فرد مسلم اور ملت مسلمہ کو نئی شناخت دی۔

زیر تذکرہ کتاب میں مسلم تصورات خودی اور خوداختیاری وخودمختاری پر اثر کا ذکر ہے جس کو ایک انداز سے برطانوی راج نے یکسر مختلف لوگوں کو مذہب کے نام پر سرکاری سطح پر پہچان دی یعنی ایک مسلم پنجابی کسان اور کچھ پنجابی ہندو سے جوڑنے کی بجائے ملی اعتبار سے وراڑوی مسلم کے قریب قرار دیا اور نتیجتاً ہندو مسلم اور سکھ وغیرہ میں یہاں کے لوگوں کو بانٹ دیا۔ خودی اور خودمختاری پر مبنی یہ کتاب مسلمانان برصغیر کے اندر قوم اور ملت کے تصور کی پیدائش اور اس ارتقاء کے بارے میں ہے جس نے برطانوی مخالف آوازوں میں یہ اتفاق پیدا کیا کہ یورپی وطن پرستی درست نہیں Self and Sovereigntyمیں عائشہ جلال نے قومیت کے ابھرتے دعووں اور تحریک آزادی ہند سے اس کے رشتے کو بھانپنے کیلئے گروہ بندی اور قوم پرستی کے فرق پر بحث کی ہے۔ انگریزوں کے دور میں مسلمانوں کی سماجی زندگی سرکاری زندگی اور ذاتی ونجی زندگی میں جو فرق ہے اسے سمجھنے کی ضرورت پر زور دیا ہے۔ عائشہ جلال نے اپنی اس کتاب میں مسلم اور ہندو قومیتوں کو مسلم لیگ اور قائداعظمؒ کے فرمودات، دوقومی نظریہ کے تصور سے ہٹ کر پیش کیا ہے وہ لکھتی ہیں کہ اگر مسلمانان ہند کی حقیقی وفاداریوں (علاقائی اور بین الاقوامی) کا سراغ لگانا مقصود ہے تو ضروری ہے کہ ان کی سماجی حیثیت مالی طاقت، مسلکی مسائل اور خطے کی پیچیدگیوں کو سمجھیں۔ یہ بھی سمجھنے کی ضرورت ہے کہ اس دور میں ہندوستان میں کئی مختلف پہچان کی باتیں مثلاً زبان اور مسلک ایک دوسرے پر حاوی ہونے کی کوشش میں تھے اور کئی ہندو اور مسلم تاریخ دانوں نے سمجھا نہیں ہے کہ ایک واضح ہندو مسلم تفریق کے برعکس وہاں ہندوستانی پہچان کی آوازوں میں شامل ایک آواز مسلم بھی تھی جو خود کو ہندی کہلانا چاہتی بھی

تھی مگر ساتھ ہی ساتھ اگلے تشخص کو برقرار بھی رکھنا چاہتی تھی یہاں دیکھا جائے تو مسلمان علیحدگی پسند نہ تھے۔ بلکہ ہندوستانی قوم نے ہی ان کی انفرادیت کو روک کر کے انہیں خود سے علیحدہ کروایا تھا۔

مقامی تاریخ نے اس بات کو تقریباً نظر انداز کیا ہے اور یہ نہیں سمجھا کہ مسلمانوں کا علیحدگی پسند رویہ دراصل بھارتی غالب تصور قومیت کی تنگ نظری کا ردعمل ہے بجائے اسکے کہ مسلمانوں کے خدشات کو دور کیا جاتا اس دور کی کانگرس نے ایسا قومی تشخص پیش کیا جو اکثریت پسند تھا اس کا نتیجہ تھا کہ کئی مسلمانوں نے خود کو بھارتی قوم سے علیحدہ تصور کیا۔ جب روایتاً اس موضوع پر بات کرتے ہیں تو سب قصور مسلمانوں کی خود پسندی پر ڈال دیتے ہیں اور کہہ دیتے ہیں کہ مسلمان آزادانہ جمہوری بھارتی اقدار کو اپنا ہی نہ سکے اور یوپی طرز کے بٹواروں کے قائل ہو گئے اگر ان کی بات کو دیکھا جائے تو حیرانی ہوگی کیونکہ حقیقتاً مسلمانوں نے ہی سب سے قوم کی بنیاد پر غدا کی زمین کے بٹوارے کو روکا تھا۔ اگر آخر میں انہی مسلمانوں کو لڑ کر ایک "وطن" بنانا پڑا تو یہ ایک بڑا "Change" ہے۔

Self and Sovereignty میں عائشہ جلال کا یہ موقف یک طرفہ ہے اس نے ہندو اور مسلم کے کئی سوسالہ اکٹھے رہنے کے باوجود علیحدگی پسند سوچ کو نظر انداز کر دیا ہے۔

پروفیسر عزیز احمد نے اپنی کتاب "برصغیر میں اسلامی کلچر" میں ہندو ذہنیت کا پردہ چاک کیا ہے۔ ہندو مسلمانوں کو بدیشی سمجھتے تھے اور انہوں نے مسلم ثقافت کو اور مسلمانوں نے ہندوؤں کی ثقافت، مذہب اور سیاست کو قبول نہیں کیا تھا۔ یہی وجہ تھی کہ آخر کار ان دونوں دو قوموں کو تاریخ کے اس طویل سفر میں اکٹھے رہنے کے باوجود اکٹھا نہ رکھا جاسکا اور علیحدہ وطن کا تصور بیدار ہوا۔

پروفیسر عزیز احمد اپنی کتاب "برصغیر میں اسلامی کلچر" میں لکھتے ہیں۔ "ہندوؤں کا خیال تھا کہ مسلمان بدیشی مخلوق ہیں بدیشی ذہن رکھتے ہیں، ان کی تہذیب وثقافت کے ساتھ کوئی تعلق نہیں جوڑا جاسکتا۔" (4)

عائشہ جلال کے خیال میں دوقومی نظریہ جزوقتی سوچ تھی اس کے خیال میں قائداعظمؒ Cabinet Mission کے آخر میں قائل ہو گئے تھے اور اس کیبنٹ مشن کے پلان کے مطابق تقسیم نہیں بلکہ تمام قوتوں کی مشترکہ حکومت سازی کا منصوبہ تھا اور اس ضمن میں کانگرس کی غیر سنجیدگی اور عدم دلچسپی نے قائداعظمؒ کو علیحدہ وطن کے تصور پر مجبور کیا۔ اس طرح کے خیالات کا اظہار کر کے عائشہ جلال نے پاکستان کی تخلیق اور دوقومی نظریہ جیسے تاریخی واقعات کے اصل محرکات کو جھٹلانے اور پس پشت ڈالنے کی کوشش کی ہے اور بہت سے موجودہ تاریخ دانوں نے عائشہ جلال کے ان تصورات کو رد کیا ہے۔

احمد سعید خان اپنی کتاب Trek to Pakistan میں لکھتے ہیں:

> "Ayesha Jahal analyes that Jinnah did not have a real strong political organisation. There fore, he wanted to have a strong central government to discipline the Muslims majority provinces and his wayward followers.

Such assumptions and conclusions are totally baseless and designed to be little the quaid's image and statesmanship." (5)

عائشہ جلال اپنی اس کتاب Self and Sovereignty میں لکھتی ہیں کہ مسٹر جناح مسلمان اکثریت کے صوبوں پنجاب اور بنگال کی تقسیم نہیں چاہتے تھے۔ کیونکہ یہ تقسیم غیر فطری تھی اسی طرح تقسیم کے موقع پر بھی پاکستان کے حق میں بہت سی ناانصافیاں ہوئیں لیکن ان حالات میں مسٹر جناح کو سمجھوتہ کرنا پڑا اور جو حصے پاکستان میں شامل ہوئے انہیں قبول کرنا پڑا۔

ان کے خیال میں اگر قائداعظمؒ یہ سب قبول نہ کرتے تو شاید علیحدہ وطن کے منصوبے سے بھی ہاتھ دھونے پڑتے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ جنگ عظیم کے بعد انگریز برصغیر کو چھوڑ کر اب افریقہ کی طرف مائل تھے۔ یہاں سے تو جو کچھ قیمتی تھا سب کچھ لوٹنے کے بعد اب ان کی نظریں افریقہ کے معدنی ذخائر اور سونے کی کانوں پر تھی اور بیک وقت ان دونوں نو آبادیات کو کنٹرول میں رکھنا اب ان کے بس کی بات نہ تھی اور انہیں ہر صورت میں یہاں کے باشندوں کو آزاد کر کے نئی Colony آبادیات میں اپنے قبضے کو مضبوط کرنا تھا اور قائداعظمؒ کا مضبوط ارادہ اور منصوبہ بندی پاکستان کے قیام کو ناگزیر بنا چکی تھی۔

مشتاق احمد اپنی کتاب Jinah After A Profile of Leadership میں قائداعظمؒ کے متعلق لکھتے ہیں۔

"Pakistan was not a colonical or utopian scheme. For him it was a historical necessity inherent in the inner contradictions of a heterogenous society, which no amount of logical subtlety of the Hindumind could make homogeneous. Nothing would have given him greater satisfaction than the emancipation of one hundred million Muslims from colonial thraldom and the impendingtyrannyofanintolerantmajority." (6)

عائشہ جلال اپنی کتاب Self and Sovereignty میں لکھتی ہیں کہ قائداعظمؒ بنیادی طور پر لبرل، جمہوری اور مستحکم پاکستان دیکھنا چاہتے تھے ان کے خیال میں قائداعظمؒ پاکستان کو ایک سیکولر اسٹیٹ دیکھنے کے خواہش مند تھے جبکہ بہت سے تاریخ دانوں نے عائشہ جلال کے خیال کی تردید کی ہے۔ انہوں نے قیام پاکستان کے محرکات میں قائداعظمؒ کی سوچ کہ پاکستان کو حاصل کر کے مسلمان اپنے مذہب عقائد رسوم ورواج اور ثقافت کا احیاء کرسکیں گے۔

عائشہ جلال مزید لکھتی ہیں کہ سیکولرزم کے مفہوم کو صحیح طور پر نہیں سمجھا گیا۔ اسلام جس طرح صبر برداشت رواداری اور وسیع المشربی کا پیامبر ہے اس کے پیش نظر اسلام اور سیکولرزم کے خیالات آپس میں متصادم نہیں ہیں۔

حالانکہ ان کی یہ سوچ سطحی ہے بغور مطالعہ سے پتا چلتا ہے کہ اسلام میں صبر و برداشت اور وسیع المشربی کے جو پیمانے رائج ہیں وہ شاید سیکولرزم کے دائرے میں نہیں آتے اس لیے انہیں مماثل قرار دینا بھی کچھ زیادہ درست نہیں ہے۔ جو شاید عائشہ جلال کی اپنی سوچ اور ذہنی رجحان کا پرتو ہے۔

عائشہ جلال اپنی کتاب Self and Sovereignty میں لکھتی ہیں کہ انڈیا ایک ایسی ریاست ہے جس میں اکثریتی آبادی ہندوؤں کی ہے لیکن وہ خود کو ہندو ریاست کی بجائے ایک سیکولر ریاست گردانتا ہے۔ یہاں عائشہ جلال نے ہندو ذہنیت کی بنیاد پرستی، تشدد اور متعصبانہ کارروائیوں کو بالکل نظر انداز کر دیا ہے انڈیا کا نام نہاد سیکولرزم اس میں موجود مختلف صوبوں اور قومیتوں کی طرف سے اٹھنے والی آزادی کی تحریکوں سے بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ عائشہ جلال کا موقف یکطرفہ اور محدود ہو گیا ہے اسے وسیع تر تناظر میں دیکھنے کی ضرورت ہے۔ مذہب کے حوالے سے انتہا پسندی رسوم ورواج گائے کے ذبح کرنے پر پابندی مسلمانوں کی عبادت گاہوں کے باہر باجے بجانا، اقلیتوں کے بنیادی حقوق کی پامالی، اچھوت اور ذات پات کے معاملات کو دیکھتے ہیں تو انڈیا کے سیکولرزم کا بت پاش پاش ہو جاتا ہے۔

ہر تاریخ نگار تاریخ کو اپنی نگاہ سے دیکھنے کا عادی ہوتا ہے اور عائشہ جلال نے بھی ایسی ہی بات کی ہے۔ Self and Sovereignty میں عائشہ جلال نے چند اختلافی مسائل کو بھی موضوع بنایا ہے جن پر ہمیں تحفظات ہو سکتے ہیں لیکن اس سے قطع نظر یہ کتاب ہندوستانی سیاست میں مسلمانوں کے کردار کو سمجھنے میں مدد فراہم کرتی ہے اور ان عوامل پر بھی روشنی ڈالتی ہے جو برصغیر کی تقسیم کا باعث بنے۔ اس کتاب میں ایک صدی کے دوران برصغیر میں سیاسی، سماجی، مذہبی، معاشی اور ادبی سطح پر جو تبدیلیاں واقع ہوئیں ان کا بھی تجزیہ کیا گیا ہے۔

عائشہ جلال نے اس کتاب کے دیباچہ میں لکھا ہے کہ یہ کتاب دو دہائیوں کی تحقیق کا ثمر ہے۔ مجموعی طور پر یہ کتاب برصغیر کی تاریخ و تہذیب اور نو آبادیاتی نظام کے زیر اثر مسلمانوں میں اپنے تشخص کی تلاش کے سفر کا ایک مطالعہ ہے۔ انٹرنیٹ پر عائشہ جلال کی مذکورہ کتاب Sefl and Soverignty: Individual and Community in South Asian Islam since 1850. کے ایک تحقیقی تنقیدی Book Review میں لکھا ہے:

> Self and Sovereignt charts a new path in South Asian historiography while contributing to the wider literature on identity formation, contested sovereignties, competing nationalisms and the normative issue of balancing communitarian and individual citizenship rights. Using a wide array of rare primary sources, the book offers a dazzling reinterpretation of religion, language, culture and politics in colonial South Asia. An

important historical study of the Muslims of the Muslim individual and the community of Islam the world over.(7)

عائشہ جلال نے بطور تاریخ نگار Self and Sovereignty لکھ کر جہاں برصغیر کی تقسیم، سیاسی سماجی اور معاشرتی حالات کا ذکر کر کے ایک نیا انداز فکر دیا ہے وہاں چند گوشے ایسے بھی ہیں جہاں تک ان کی نظر نہ پہنچ سکی اور تاریخ کے تجزیہ نگاروں نے اسے باریک بینی سے دیکھا ہے۔

Jose Abruham کینیڈا کی Mc Gill یونیورسٹی کا ایک طالب علم اپنے ایک مضمون Muslim Identities: Shifting boundaries and dialogues. میں لکھتا ہے:۔

> " Jalal's work is extremely important but she has confined herself to urdu speaking Muslims of North India in the further process, which is urgently needed, voices of non-urdu speaking Muslims need to be heard."(8)

ماحصل:

عائشہ جلال کی کتاب Self and Sovereignty ان تمام باتوں سے قطع نظر کہ اس میں کون سے پہلو اور معاملات پر بحث ابھی تشنہ ہے یہ حقیقت ہے کہ یہ کتاب برصغیر کی تاریخ کا ایک نیا انداز فکر متعارف کروانے میں کامیاب رہی ہے کتاب کی زبان وبیان اور جملوں کی ترتیب وتنظیم ایک ماہر زبان دان کی مہارت فن کی گواہی پیش کرتی ہے۔ یقیناً یہ کتاب تاریخ دانوں کے لیے اور نئے لکھنے والوں کے لیے ایک تحریک رہے گی۔

حوالہ جات:

۱۔
"Ayesha%20jalal/Ayesha%20jalal%20-%20wikipedia,%20the%20free%20encyclopedia.html. (05/02/2015)

۲۔Self and Sovereignty by Ayesha Jalal Sang-e-Meel Publications Lahore Page back Title. Edition 2007.

۳۔ خالد شبیر احمد پروفیسر "اقبال اور قادیانیت" ناشر احرار فاؤنڈیشن پاکستان، الفضل مارکیٹ اردو بازار لاہور۔ ۲۰۰۳ء ص ۳۱۔

۴۔ "برصغیر میں مسلم ثقافت" ترجمہ: جمیل جالبی "A.K. Aziz" ناشر مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد سال ۲۰۰۸ء ص نمبر ۳۲۸۔

۵۔"Trek to Pakistan" by Ahmad Saeed Kan Publisher Izhar Sons Printers

9-Rattigan Road, Lahore. Eidition 2009 P.No.261

۶۔"Jinah After a profile of leadership"

by Mushtaq Ahmad Royal Book Company Sadar Karachi Edition 1994, P.No. 2

۷۔"www.routledge.com, www.sang-e-meel.com, www.amazon.com"

05/02/2015

۸۔AMSS 35th Annual conference sponsored by Harford ct october 27-29 2006 A discussion by Jose Abraham Ph.D condidate of Mc Gill University Canada.

"Muslims Identities: shifting boundaries and dialogues."

http//:www.sscnetvcla.edu/history/lod subaliss htm 05/02/2015

فراز کی شاعری کا مزاحمتی رنگ

سلمیٰ صدیقی

Abstract:

When Ahmad Fraz began his poetry, Urdu poetry, breaking the magical shackle of romanticism had learned that real greatness lies in portraying the adverse realities, rather than creating a utopia. Furthermore he was nurtured in such an environment that his creative consciousness always egged him on to stand the oppressor and to resist the despotic behavior.

Ahmad Faraz, due to his sentimental and romantic poetry, is generally considered, the poet of youth but being a part of an oppressed society revolutionary elements, rebellious approach and slogans for human liberties can be seen in his every other piece of poetry. Voice against the oppressors, revolt against the dictatorial behavior, resistance against the despotic approach and sedition against the dominating powers are not only found in the Nazm or Gazhal of Faraz but his other poetic genres such as Hamd, Naat, Salam and Trana are also full of these thoughts.

احمد فراز نے اس دور میں میدانِ شعر میں قدم رکھا جب اردو شاعری رومانویت کے فسوں سے نکل کر ترقی پسندیت کا علم تھام چکی تھی۔ سیاسی افق پر اربابِ دانش نے عوام الناس کو ظلم کے خلاف آوازہ حق بلند کرنے کا فن سکھا دیا تھا۔ اہلِ ادب نے جان لیا تھا کہ طبع حساس کی اصل تسکین خیالستان آباد کرنے میں نہیں، حقیقتِ زیست کی حسن کاری میں ہے۔ چنانچہ ن م راشد، فیض احمد فیض، جوش ملیح آبادی، علی سردار جعفری، اختر الایمان، مجید امجد، میراجی، اور ایسے بہت سے دیگر اہلِ سخن خیالی دنیاؤں کی آباد کاری کی بجائے حقیقی دنیا کے خارزاروں کو تلف کر کے اسے گل و گلزار بنانے میں کوشاں ہو چکے تھے۔ یہ وہ شعراء تھے جن سے فراز نے شگفتگیِ فن کا ہنر بھی لیا اور سماجی،

سیاسی، قومی اور تہذیبی زنجیروں کو توڑ کر فرد کی آزادی رائے اور حقوقِ انسانی کی خاطر آواز بلند کرنے کا فن بھی سیکھا۔

دوسری طرف والدین کی تربیت اور پختہ عصری شعور نے فراز پر یہ نکتہ بھی جلد ہی منکشف کر دیا کہ جدلی مادیت کے اس دور میں ذات کی انانیت، خودداری، ذہنی و فکری اور اخلاقی و عملی جارحیت کے خلاف آواز بلند کرنے ہی میں فرد کی بقا پوشیدہ ہے۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ بات وقت کے آمر کے خلاف صدائے حق بلند کرنے کی ہو یا قصہ عالمی سامراج کے استعمار کے خلاف مظلومینِ وقت کے حق میں صف آراء ہونے کا فراز ہر طرف اپنے نظریے اور اپنی فکر پر ڈٹا ہوا نظر آتا ہے۔

معاصرین میں آج بھی بہت سے شعراء انفرادی اور اجتماعی آزادی کی بات کر رہے ہیں لیکن احمد فراز کو یہ افتخار حاصل ہے کہ ان کی شاعری میں اردو زبان و ادب کی شعری روایت کا تسلسل بھی ملتا ہے اور گہرا عصری شعور رکھنے کے باوصف وہ موضوعاتی اور اسلوبیاتی اجتہاد پر بھی قادر ہیں۔ یہی اجتہادی فکر انہیں معاصر شعراء میں ممیز کرتی ہے۔ وہ پیدائشی بے باک، راست گو اور آزادی کے متوالے تھے۔ فراز نے عملی زندگی میں جب بھی اور جہاں بھی انسان کو ظلم و زیادتی، ناانصافی، لوٹ مار اور جبر و تشدد کے ہاتھوں مجبور و مقہور پایا تو انہوں نے ستم رسیدہ انسانوں کی آزادی، حقوق اور حریت کے حق میں نعرہ بلند کیا۔ وہ زبان، نسل اور علاقائی حدود و قیود سے بالاتر ہو کر پوری انسانیت کے درد کو اپنا درد سمجھتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ اپنے ملک میں جب بھی انہوں نے لاقانونیت، آمریت، جمہوری قدروں کی پامالی اور نام نہاد مذہبی ٹھیکیداروں کے ہاتھوں عوام کے حقوق کو یرغمال ہوتے دیکھا تو ان سے ضبط نہ ہو سکا۔ انہی جذبات کا اظہار ایک انٹرویو میں احمد فراز نے کچھ یوں کیا:

"جہاں انسانی آزادی یا انسانوں کے حقوق کا مسئلہ ہو وہاں شاعر کہاں خاموش رہ سکتا ہے۔"(۱)

اگرچہ فراز کو غزل اور رومانوی آہنگ کا شاعر تصور کیا جاتا ہے لیکن ان کی نظموں میں گہرے انسانی شعور، سیاسی، سماجی اور اقتصادی عیوب و محاسن کے ساتھ ساتھ تہذیب و ثقافت کے بڑے گہرے نقوش بھی ملتے ہیں۔ وطنِ عزیز پاکستان میں حالات و واقعات کا جوار بھاٹا ان کے تخلیقی اظہار کا مقصد اولین رہا ہے۔ اپنے قید و بند کے عہد میں لکھی جانے والی ایک نظم میں وہ خود کو مخاطب کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

فراز ہم تم تو وہ ہیں
جن کے نصیب میں زندگی کی ساری اذیتیں ہیں
کہ جس مسافت پہ ہم چلے ہیں
وہ حرفِ حق کی مجاہدت ہے
ہمیں نہ حرص حشم، نہ مال و منال کی آرزو رہی ہے
نہ ہم کو طبل و علم، نہ جاہ و جلال کی جستجو رہی ہے
بس اک قلم ہے کہ جس کی ناموس

ہم فقیروں کا کل اثاثہ ہے، آبرو ہے
بس ایک سچ ہے
کہ جس کی حرمت کی آگہی سے
مرے بدن میں، ترے بدن میں
مرے قلم میں، ترے قلم میں
وہی لہو ہے
کہ جس سے عرفان کی نمو ہے
کہ جس سے انساں کی آبرو ہے (۲)

"احمد فراز کی آگہی اور ذہانت اپنے عہد کے نت نئے تقاضوں سے پوری طرح باخبر رہی ہے۔ انہوں نے ظلم وجبر اور استحصال کی سفاک طاقتوں کے مقابلے میں اپنے وطن کے اور ساری دنیا کے دبے کچلے انسانوں کی طرف داری کا عہد کیا ہے اور اس ستم کیش کوچہ میں مجاہدانہ بانکپن سے آگے بڑھتے ہوئے کسی قربانی سے دریغ نہیں کیا۔ قید تنہائی کے اذیت ناک دن بھی گزارے اور فیض کی طرح جبری ہجرت اور آوارگی کے ایام بھی بسر کیے۔" (۳)

ن۔م۔ راشد کی طرح احمد فراز بھی اہل مشرق کے دکھ درد کو اپنا دکھ درد سمجھتے ہیں۔ وہ اہل مغرب کی طرف سے مشرق پہ ڈھائے جانے والے مظالم سے نالاں ہیں۔ وہ اس بات سے بخوبی آگاہ ہیں کہ اہل مشرق آج کل جن مشکلات سے دو چار ہیں اس کا اصل محرک اور سبب اہل مغرب ہیں۔ مغرب کی تمام تر ستم ظریفی اور پُرتشدد رویہ فراز کی نگاہِ عمیق سے ایک لحہ بھی اوجھل نہیں ہوتا۔ ان کا دل ایک ہمدرد اور مونس کا دل ہے جو مشرق کی آن بان گھٹتے ہوئے نہیں دیکھ سکتا اور ان کی زبان پورے ایشیا کی زبان بن جاتی ہے اور وہ بے اختیار پکار اٹھتے ہیں:

عروج عظمت آدم تھا مدعا تیرا
مگر یہ لوگ نقوش فنا ابھارتے ہیں
کس آسماں پہ ہے تو اے پیمبر مشرق
زمیں کے زخم تجھے آج بھی پکارتے ہیں (۴)

درحقیقت فراز کا تعلق نظریاتی جہاد اور اجتماعی آشوب کی جن روایات سے رہا ہے وہ ان کے تخلیقی سفر کا ایک حصہ بن گئی ہیں۔ فیض کی طرح انہوں نے بھی المناک واقعات کی عکاس کئی نظمیں لکھی ہیں جن کا لہجہ اور آہنگ مصلحت سے زیادہ مزاحمت سے پُر ہے۔ ۱۹۸۲ء میں بیروت پر اسرائیلی حملے کے بعد فلسطینی مجاہدین پر جو بیتی اس کی بازگشت فراز کی نظموں میں بڑی واضح سنائی دیتی ہے۔

اگرچہ فراز امن پسند شاعر اور ادیب ہیں لیکن جارح کے سامنے ہتھیار ڈالنے کی بجائے وہ اپنے دفاع کی خاطر ڈٹ جانے کو زیادہ اہم خیال کرتے ہیں۔ انہیں مغرب کے اس جانب دارانہ طرزِ عمل سے شدید نفرت ہے جو

جبر و استبداد پر ردعمل کی بجائے ظلم سہنے کی ترغیب دیتا ہے۔ کیونکہ اس طرزِ عمل کے مطابق جبر کا مقابلہ بجائے خود ایک منفی وظیفہ ہے۔ اس منفی طرزِ عمل کی بابت بات کرتے احمد ندیم قاسمی کہتے ہیں:

"کشمیر، ویت نام اور فلسطین وغیرہ میں تشدد اور دہشت کے خلاف لڑنا بھی امن دشمنی قرار پا جاتا ہے۔" (۵)

احمد فراز نے ہمیشہ دبے ہوئے اور مظلوم طبقے کا ساتھ دیا۔ وہ ظالم، جابر اور آمر کے ساتھ وابستگی نہیں رکھتے بلکہ اپنے علم و ہنر اور فن سے عوام الناس اور مجبور آدمی کی محرومیوں اور پریشانیوں کو موضوعِ سخن بناتے ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ فراز نے اپنی شاعری میں محبت کے گیت الاپے ہیں لیکن ان کے ہاں باطل قوتوں سے نفرت کا اظہار بھی ملتا ہے۔ وہ اپنے پہلے شعری مجموعہ "تنہا تنہا" کی ایک نظم "شاعر" میں ایوبی آمریت کے خلاف آواز اٹھاتے ہوئے کہتے ہیں:

اور آج شکستہ ہوا ہر طوقِ طلائی
اب فن مرا دربار کی جاگیر نہیں ہے
اب میرا ہنر ہے مرے جمہور کی دولت
اب مرا جنوں خائفِ تعزیر نہیں ہے
اب دل پہ جو گزرے گی وہ بے ٹوک کہوں گا
اب میرے قلم میں کوئی زنجیر نہیں ہے (۶)

فراز کے اس مجموعہ کلام کی آخری نظم "آتش نجم" کے مندرجہ ذیل اشعار بھی انقلابی اور مزاحمتی انداز کی بھرپور عکاسی کرتے ہیں:

ہزار بادِ مخالف کا زور ہو لیکن
سفینے شدتِ طوفاں کو مات دے دیں گے
بہ ایں ہمہ نہ رکے گی اس انقلاب کی رو
اس انقلاب کی ضو تیرگی مٹائے گی
جو آگ تیل کے چشموں کو چھو کے گزری ہے
سمندروں کی تہوں کو بھی چیر جائے گی (۷)

دراصل فراز کا یہ انداز اس کے اپنے ہم وطنوں کے حقوق کی پامالی، بدحالی اور نام نہاد آزادی کے خلاف مزاحمت ہے۔ انہیں جب بھی اپنے ہم وطن اپنے ہی وطن میں بے یار و مددگار، نہتے، ظلم کی چکی میں پستے ہوئے نظر آئے وہ اپنے جذبات سے مغلوب ہو کر بے ساختہ پکار اٹھے کہ یہ آزادی اور انصاف کے نام پر دھوکہ ہو رہا ہے۔

پھر بھی پاؤں میں ہیں زنجیریں ہاتھوں میں کشکول
کل بھی تجھ کو حکم تھا آزادی کے بول نہ بول

آج بھی تیرے سینے پہ ہے غیروں کی بندوق
اے بھوکی مخلوق
بیس نہ سو، نہ ہزار نہ لاکھ، پورے آٹھ کروڑ
اتنے انسانوں پر لیکن چند افراد کا زور
مزدور اور کسان کے حق پر جھپٹیں کالے چور (۸)

دوسری عالمی جنگ کے بعد معرضِ وجود میں آنے والی ریاستوں میں جمہوریت کے نام پر حقوقِ انسانی کے ساتھ بدترین مذاق کیا گیا، قیمتی انسانی جانوں کو بے دردی سے کچلا گیا، انسانی وقار اور احترام کو مجروح کیا گیا، چند افراد کے ہاتھوں پوری قوم کو یرغمال بنایا گیا۔ ان ساری بے ضابطگیوں اور سفاکانہ کارروائیوں کی سچی تصویریں اور متحرک نقوش فراز کی شاعری میں بڑے درخشاں نظر آتے ہیں۔ بقول ڈاکٹر قمر رئیس:

''ان کی نظموں میں احساس کی ایسی شدت، تخلیقی توانائی اور حسن ہے کہ عصری حقائق کی ترجمانی کے باوجود آج بھی ان میں ایک انوکھی تازگی محسوس ہوتی ہے۔'' (۹)

احمد فراز اس راز سے بخوبی آگاہ ہیں کہ اقوامِ مشرق کو ملنے والی آزادی کی حیثیت ایک سراب کے سوا کچھ بھی نہیں۔ غاصبوں نے غلامی کے نئے نئے روپ اور ہتھکنڈے اپنا لیے ہیں۔ یہ ممالک محض نام کے آزاد ہیں۔ ان کی پالیسیاں، حکومتیں، ادارے حتیٰ کہ ان کی سوچیں آج بھی غلامانہ ہیں۔ احمد فراز اپنی نظم ''افریشیائی ادیبوں کے نام'' میں لکھتے ہیں:

ہمیں یہ سوچنا ہو گا کہ زندگی اپنی
فضائے دہر میں کیوں موت سے بھی سستی ہے
ہم اہلِ شرق ہیں سورج تراشنے والے
مگر ہماری زمیں نور کو ترستی ہے
یہ کیا کہ جو بھی گھٹا دشت سے ہمارے اٹھے
وہ دور پار سمندر پہ جا برستی ہے (۱۰)

فراز نے کبھی بھی حاکموں کے سامنے سجدہ نہیں کیا۔ وہ ایک بے باک اور خوددار شاعر ہیں۔ نہ بکنے والے اور نہ جھکنے والے۔ انھیں حاکم کی تلوار سے زیادہ اپنے قلم پر مان ہے۔ انھیں حق و صداقت کا پرچم بلند کرنے کا گُر آتا ہے۔ بقول مسعود مفتی وہ (احمد فراز):

''پھول کی پتی سے ہیرے کا جگر کاٹنے کا ہنر جانتے ہیں اور حوصلہ رکھتے ہیں۔ جبر و استحصال کو للکار سکتے ہیں اور ریاکاری کو آئینہ دکھا سکتے ہیں۔'' (۱۱)

یہ امر محتاجِ بیان نہیں کہ فراز کی زیادہ تر نظموں اور غزلوں میں احتجاجی رویہ موجود ہے۔ ان کے نزدیک مزاحمتی شاعر کا ہدف مذہبی رہنما یا پیشوا ہی نہیں بلکہ سیاسی رہنما بھی ہونے چاہئیں۔ سیاسی رہنما اپنے قول و فعل میں تضاد

جیسی بیماری کا شکار ہوتے ہیں۔ ان کا مقصد صرف اپنے عزائم کی تکمیل ہوتا ہے نہ کہ عوامی خدمت۔

کڑی ہے جنگ کہ اب کے مقابلے پہ فراز
امیر شہر بھی ہے اور خطیب شہر بھی ہے (۱۲)
دیکھنا یہ ہے کہ اس باطل و حق کے رن میں
رات مرتی ہے کہ زنجیر سحر ہوتی ہے (۱۳)
اب کے تو نہ چہرے ہیں نہ آنکھیں ہیں نہ لب ہیں
اس عہد نے پہنے ہیں نقاب اور طرح کے (۱۴)

وطن عزیز معاشی خوشحالی کی خاطر مصروف جدوجہد ہے اور ترقی کے ان ارتقائی مراحل میں اسے مختلف النوع مسائل درپیش ہیں جن میں کچھ کی حیثیت مالی و اقتصادی نوعیت کی ہے جبکہ بعض مسائل انتظامی، سیاسی، سماجی اور اخلاقیات کی ذیل میں آتے ہیں۔ جوار باب نقد بقول ڈاکٹر فرمان فتح پوری:

"شعر و ادب کو معاشرے کا ترجمان و نقاد سمجھتے ہیں ان کے نزدیک نظم ونسق اور انتظامیہ کی صورت حال یہ ہے۔ کہ بقول احمد فراز:

امیر شہر غریبوں کو لوٹ لیتا ہے
کبھی بہ حیلہ مذہب کبھی بنام وطن (۱۵)

اپنے پہلے مجموعہ کلام "تنہا تنہا" میں "۲۳ مارچ" کے عنوان سے لکھی گئی ایک نظم میں فراز نے ان سیاستدانوں پر گہری تنقید کی ہے جنہوں نے آزادی اور حریت کا جھانسہ دے کر عوامی امنگوں کا مذاق اُڑایا، بجائے انہیں آزادی کی نعمت سے سرفراز کرنے کے انکی آزادی چھین لی۔ یہ سارا منظر فراز نے دیکھا اور سنا اور پھر اسے اپنے شعور اور ادراک میں ڈبو کر صفحۂ قرطاس پر بکھیر دیا۔

چمن میں جشنِ ورودِ بہار جب بھی ہوا
وطن میں جب بھی فروزاں ہوئے خوشی کے دیئے
رہی ہے بوالہوسوں کے سبو میں بادۂ ناب
بلا کشانِ وفا نے لہو کے گھونٹ پیے
مہ و نجوم رہے بزم شہر یاراں میں
نگاہِ خلق ترستی رہی کرن کے لیے
اِدھر عبا و قبا کا خیال دامن گیر
اُدھر یہ فکر کہ کوئی جگر کے چاک سیئے
تو کیا یہی غم جمہور کے تقاضے ہیں
نظر اُٹھا کے نہ دیکھیں، کوئی مرے کہ جئے (۱۶)

پختہ عصری شعور اور مزاحمتی رجحان کا عالم یہ ہے کہ فراز کی حمد یہ اور نعتیہ شاعری میں بھی مناجات کی بجائے انقلابی اور مزاحمتی رنگ جھلکتا ہے۔ اگر یہ کہا جائے کہ انھوں نے نعت کی روایت میں ایک نئے رجحان کی طرح ڈالی تو یہ بے جا نہ ہوگا۔ اس حوالے سے فتح محمد ملک نے اپنی کتاب ''تحسین وتردید'' میں ایک بڑا دلچسپ واقعہ بیان کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ:

''ایک نعتیہ مشاعرہ، جس کی صدارت جنرل شاہد حامد کر رہے تھے، فراز کے کلام کو سننے کے بعد ان کے پاس آئے اور ڈانٹ کے کہنے لگے:

'فراز! تم باز نہیں آتے۔ یہ تم نے کیا پڑھا ہے؟'

'میں نے وہی پڑھا ہے جو میں لکھتا ہوں'، فراز اس غیر متوقع وار سے سنبھل کر بولے۔

'میں پوچھتا ہوں، یہاں تم نے ایسی چیز کیوں پڑھی؟'، شاہد حامد صاحب جوشِ غضب میں بھنا اٹھے۔

'میں تو وہی پڑھوں گا جو میں لکھتا ہوں'، فراز نے مختصر مگر فیصلہ کن جواب دیا۔

'میں تمھیں سمجھوں گا'، شاہد حامد صاحب کہ وزیر اطلاعات تھے ہوا کے گھوڑے پر سوار ہوئے اور یہ جاوہ جا مگر سارا ہال سناٹے میں آ گیا اور میرے ذہن میں فراز کی نعت کے شعر گونجنے لگے:

مرے رسولؐ کہ نسبت تجھے اجالوں سے
میں ترا ذکر کروں صبح کے حوالوں سے
تو روشنی کا پیمبر ہے اور مری تاریخ
بھری پڑی ہے شبِ ظلم کی مثالوں سے (۱۷)

اے روشنی کے پیمبر
یہ شوریدہ سر
حرف زن ہے
کہ محراب و منبر سے
فتویٰ گر و فتنہ پرداز دیں
حرفِ حق بیچتے ہیں
فقیہانِ مسند نشیں
حرصِ دینار و درہم میں
تیرے صحیفے کا اک اک ورق بیچتے ہیں
یہ خلقت کا خوں

اور اپنی جبیں کا عرق پیتے ہیں
پیمبر!
مجھے حوصلہ دے
کہ میں ظلم کی قوتوں سے
اکیلا لڑا ہوں
کہ میں اس جہاں کے جہنم کدے میں
اکیلا کھڑا ہوں (۱۸)

استعماریت جارحیت اور ظلم کے خلاف مؤثر مزاحمت نے احمد فراز کو منصور اور سرمد کا ہمراہی بنا دیا ہے۔ انہوں نے رنگ فیض سے مؤثر استفادہ کیا ہے لیکن اس کے باوجود ان کی انفرادیت اور امتیاز برقرار رہتا ہے۔ انہوں نے اس انقلابی سوچ کو محض غزل اور نظم تک ہی محدود نہیں رکھا بلکہ حمد، نعت، سلام اور ترانہ کی اصناف کے روایتی مضامین میں بھی انقلابی افکار و نظریات کو پروان چڑھایا اور یہی ان کی شاعری کا خاصہ ہے۔ احمد فراز کی شاعری میں پائے جانے والے احتجاجی، انقلابی اور مزاحمتی عوامل کا احاطہ کرتے ہوئے سید ضمیر جعفری لکھتے ہیں:

> "اس (فراز) کی شاعری زندہ دلوں سے زیادہ مردہ دلوں کے لیے ضروری ہے۔ یہ توانائی اور تنوع کے اعتبار سے... مختلف ذائقوں کے پانیوں کا ایک وسیع سمندر ہے۔ اس سے پتہ چلتا ہے کہ انسان کو کس درجے سے زندہ رہنا چاہیے... وہ ماضی کی تاریخ کے بجائے مستقبل کے خواب دیکھتا ہے۔ اس کی کتابوں کے مطالعہ سے نچلے معاشرتی طبقے کے آدمی کو یہ محسوس ہوتا ہے کہ فراز اس کے لیے اونچے طبقے میں جگہ خالی کروا رہا ہے۔ ...فکر کے اعتبار سے اس کو دنیا کے ان شعراء کی صف میں شامل کیا جا سکتا ہے جنہوں نے بنی نوع انسان کی غلامی کو کم کیا ہے۔" (۱۹)

حوالہ جات:

۱۔ احمد فراز، (انٹرویو)، مشمولہ: ہم کلامیاں، مرتب: حسن رضوی، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۹ء، ص: ۱۲۷
۲۔ احمد فراز، شہر سخن آراستہ ہے، (کلیات)، اسلام آباد، دوست پبلی کیشنز، ۲۰۰۴ء، ص: ۸۵۷
۳۔ قمر رئیس، ڈاکٹر، تعبیر و تحلیل، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۶ء، ص: ۲۴۳
۴۔ احمد فراز، شہر سخن آراستہ ہے، ص: ۳۰۳
۵۔ احمد ندیم قاسمی، تہذیب و فن، لاہور، مکتبہ فنون، ۱۹۷۹ء، اشاعت دوم ص: ۲۰۳
۶۔ احمد فراز، شہر سخن آراستہ ہے، ص: ۲۳

۷۔ ایضاً، ص:۱۸۰
۸۔ ایضاً، ص:۸۸
۹۔ قمر رئیس، ڈاکٹر، تعبیر و تحلیل، ص: ۲۴۵
۱۰۔ احمد فراز، شہر سخن آراستہ ہے، ص: ۳۳۷
۱۱۔ مسعود مفتی، ''اور پھر وہ بھی زبانی میری''، مشمولہ: فنون، لاہور، جولائی تا دسمبر، ۱۹۹۳ء، ص: ۱۰۵
۱۲۔ ایضاً، ص:۹۰۰
۱۳۔ ایضاً، ص:۲۵۵
۱۴۔ ایضاً، ص:۸۶۵
۱۵۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، ''اکیسویں صدی، نئی نسل اور ہماری ذمے داریاں''، مشمولہ: تجدید نو، لاہور، اگست ۱۹۹۲ء، ص: ۱۴
۱۶۔ احمد فراز، شہر سخن آراستہ، ص: ۱۵۶ تا ۱۵۷
۱۷۔ فتح محمد ملک، تحسین و تردید، راولپنڈی، اثبات پبلی کیشنز، ۱۹۸۴ء، ص: ۱۴۸
۱۸۔ احمد فراز، شہر سخن آراستہ ہے، ص: ۵۹۰
۱۹۔ ایضاً، ص: ۱۵۲۸

کتابیات:

۱۔ احمد فراز، شہر سخن آراستہ ہے، (کلیات)، اسلام آباد، دوست پبلی کیشنز، ۲۰۰۴ء
۲۔ احمد ندیم قاسمی، تہذیب و فن، لاہور، مکتبہ فنون، ۱۹۷۹ء، اشاعت دوم
۳۔ حسن رضوی (مرتب)، ہم کلامیاں، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۹۰ء
۴۔ فتح محمد ملک، تحسین و تردید، راولپنڈی، اثبات پبلی کیشنز، ۱۹۸۴ء
۵۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر، ''اکیسویں صدی، نئی نسل اور ہماری ذمے داریاں''، مشمولہ: تجدید نو، لاہور، اگست ۱۹۹۲ء
۶۔ قمر رئیس، ڈاکٹر، تعبیر و تحلیل، دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۶ء
۷۔ مسعود مفتی، ''اور پھر وہ بھی زبانی میری''، مشمولہ: فنون، لاہور، جولائی تا دسمبر، ۱۹۹۳ء

''جستجو کیا ہے؟''، تحقیقی و تنقیدی مطالعہ

محمد شہباز

Abstract:

Intizar Hussain remains a metaphor for artistic excellence and intellectual curiosity. In the article under consideration, the writer has tried to decipher and analyze his autobiography. The approach is research oriented. Moreover, this scribe has examined Intizar Hussain's autobiography in the light of his art and the way he generally takes up his subjects. Many of literary trends and traits that signify themselves in Intizar Hussain's writings have also crept into his autobiography. The writer has tried to remain objective and balanced in this regard. A conscious effort has been made not only to analyze the work but also to offer a window to admirers of Intizar Hussain, the man and the artist, to have their measure of the man and his work in question.

ہر شخص اپنی زندگی میں کم از کم ایک کتاب یقینی طور پر تصنیف کر سکتا ہے، بہ شرطے کہ اُس کی زندگی میں ایسے اعمال و افعال ضرور وقوع پذیر ہوئے ہوں، جو دوسروں کی دل چسپی کا باعث بن سکیں۔ مزید یہ کہ اُسے اُن چشم دید واقعات و حادثات اور مشاہدات و تجربات کے بیان کرنے کا سلیقہ بھی ہو۔ دوسرے لفظوں میں اپنی زیست کا احوال خود قلم بند کرنے کا عمل خود سوانح کہلاتا ہے، جسے عرفی معنوں میں'' آپ بیتی'' کہتے ہیں۔(۱) آپ بیتی کے لیے انگریزی میں''Autobiography'' کا لفظ مستعمل ہے، جس کے معنی سرگزشت، خود سوانح یا خود نوشت سوانح حیات کے ہیں۔ بہ غرضِ تفہیم آپ بیتی کے لیے پنجابی زبان کا لفظ ''ہڈ بیتی''(۲) بھی استعمال کیا جا سکتا ہے۔ آکسفورڈ انگلش ڈکشنری میں'' آپ بیتی'' کی تعریف ان الفاظ میں کی گئی ہے:

"The writing of one's own history, the story of one's life written by himself"(۳)

جب کہ ابوالاعجاز حفیظ صدیقی ''آپ بیتی'' کی تعریف کرتے ہوئے یوں رقم طراز ہیں:

''(آپ بیتی سے مراد) وہ تصنیف (ہے) جس میں مصنف نے اپنے حالات زندگی خود قلم بند کیے ہوں۔''(۴)

یہاں اِس بات کی توضیح بھی ناگزیر ہے کہ ''آپ بیتی''(Autobiography) اور ''سوانح عمری'' (Biography) میں بالعموم کوئی فرق روانہیں رکھا جاتا۔اورستم بالائے ستم یہ کہ'' مستند ہے میرا فرمایا ہوا'' کے مصداق بہ بانگِ دہل یہ فرمان جاری کر دیا جاتا ہے کہ'' آپ بیتی ''اور'' سوانح عمری'' میں صرف ''صیغہ''(Person) کا فرق ہے ۔ اِس بیان میں موجود جزوی صداقت سے تو انکار نہیں کیا جا سکتا،مگر فی الاصل یہ دونوں اصناف ادب اصطلاحاً اور مزاجاً ایک دوسرے سے یکسر مختلف ہیں اور دونوں کو ایک یا ایک جیسا قرار دینا حقیقت سے اغماض برتنے کے مترادف ہے۔ یہ درست ہے کہ خودنوشت سوانح حیات بھی ایک طرح کی سوانح عمری ہی ہوتی ہے، لیکن اِن دونوں کے درمیان مبادی فرق یہی ہے کہ آپ بیتی میں بجائے کسی دوسرے کی زندگی کو احاطۂ تحریر میں لانے کے اپنی نجی زندگی کو موضوعِ بحث بنایا جاتا ہے۔(۵)

اُردو میں خودنوشت سوانح حیات کی روایت کا سرسری جائزہ لیا جائے تو محمد جعفر تھانیسری کی ''تاریخ عجیب''، ظہیر دہلوی کی ''داستانِ غدر''، دیوان سنگھ مفتون کی ''ناقابلِ فراموش''، ابوالکلام آزاد کی ''تذکرہ''، مولانا حسرت موہانی کی ''قیدِ فرنگ''، جوش ملیح آبادی کی ''یادوں کی برات'' اوراحسان دانش کی ''جہانِ دانش'' سے لے کر انتظار حسین کی آپ بیتی ''جستجو کیا ہے؟'' تک ایک واضح روایت تو ضرور دکھائی دیتی ہے،مگر باقی اصناف ادب کے مقابلے میں آپ بیتی کا سرمایہ انتہائی کم ہے۔ انتظار حسین جو اس سے پہلے بھی ''چراغوں کا دھواں'' (۶) نامی ایک آپ بیتی تحریر کر چکے ہیں،اب ''جستجو کیا ہے؟'' لکھ کر انھوں نے گویا ''دیکھو مجھے جو دیدۂ عبرت نگاہ ہو'' کی مکرر صورت خود ہی پیدا کر لی ہے۔ مؤخر الذکر آپ بیتی کا عنوان انھوں نے غالب کے حسب ذیل شعر سے اخذ کیا ہے:

''جلا ہے جسم جہاں، دل بھی جل گیا ہو گا
کریدتے ہو جو اب راکھ ، جستجو کیا ہے'' (۷)

عنوان کو بہ نظرِ غائر دیکھا جائے تو اِس کا استفہامی انداز نہ صرف انتظار حسین کی متجسس طبیعت کے در وا کرنے میں قاری کی دست گیری کرتا ہے، بل کہ مصنف کی باطن کشائی کا نقیب بن کر قاری کو دعوتِ نظارہ بھی دیتا ہے، جس کا اظہار وہ یوں کرتے ہیں:

''بار بار وہاں کیا لینے جاتے ہو یا کیا ڈھونڈنے۔بس کرو، کریدتے ہو جو اب راکھ جستجو کیا ہے۔''(۸)

زیرِ نظر خود نوشت سوانح حیات کا بنیادی نکتہ اُجڑی ہوئی تہذیب کی بازیافت ہے، جس میں رنگ ریز، تیلی، کبابی، صراف، حلوائی، پسیرے، کنجڑے، فقیر، پرچون فروش، پاپڑ فروش اور گزک فروش تہذیبی زندگی کی بساط بچھائے اپنی اقتصادی دنیا میں مصروفِ عمل دکھائی دیتے ہیں۔ چوں کہ مصنف نے تقسیمِ ہند کا اعصاب شکن مرحلہ

اپنی آنکھوں سے دیکھا، جس کا اُن کی شخصیت پر گہرا اثر ہوا۔ یہی وجہ ہے کہ واقعاتِ ہجرت کے بیان میں اُن کا لب ولہجہ حب الوطنی کی چاشنی میں رچا ہوا ہے، جو حالات کی تلخی اور دُرشتی کو گوارا بنانے میں اہم کردار ادا کرتا ہے۔ انتظار حسین جنھوں نے اپنا بچپن، لڑکپن اور کسی حد تک جوانی کا بھی کچھ حصہ میرٹھ اور اِس کے گردونواح میں گزارا، مگر تقسیمِ ہند کے بعد وہ تمام لوگ، عزیز رشتہ دار، خصوصاً وہ تہذیب جو اُن سے چھن گئی، اُس کی یاد اُن کے دل میں ہمیشہ پھانس بن کر چبھتی رہی۔ وہ اُسی گم گشتہ تہذیب کی تصویر کشی کے توسط سے خود طمانیت اور باطنی آسودگی کا بندوبست کرنے کی سعی کرتے ہیں۔ اِسی امر نے اِس آپ بیتی کو تہذیب کے رنگ میں رنگ دیا ہے۔ اُسی مخصوص سماجی وتہذیبی زندگی کی شکست و ریخت کا ایک منظر ملاحظہ کیجیے:

> "گزرتے گزرتے ایک چبوترے کو دیکھ کر ٹھٹھکا۔ ارے یہ تو وہی چبوترہ ہے جہاں رنگریز ناندوں میں نیلے پیلے کپڑے رنگتے نظر آتے تھے مگر وہ رنگریز کہاں چلے گئے اور ہاں یہ تو اس تیلی کا دروازہ ہے جس کی دوباری میں مستقل کولہو چلتا رہتا تھا۔ کڑوا تیل اور کھل۔ یہ اس کا کاروبار تھا۔ اے لو وہ نکڑ آ گیا جہاں مردان کبابی نے اپنی ٹھیک بنا رکھی تھی۔ کتنے لذیذ کباب بناتا تھا۔"(۹)

بکھری ہوئی تہذیب کی کھوج کے علاوہ اِس آپ بیتی میں ماضی کی بازیافت کا پہلو بھی بہت نمایاں دکھائی دیتا ہے، جس میں اُجاڑ مندر، پرانی مسجدیں، قلعے، جن، ناگ، لنگور، گیدڑ، بندر، تیتر، کبوتر، طوطے، دادر (مینڈک) مور، پپیہے، کوے، فاختائیں، کوئل اور بلبل یادِ عہدِ رفتہ کی علامت بن کر مصنف کے دل کو گدگداتے ہیں۔ انتظار حسین کا قصہ بھی دراصل ایک کھوئے ہوئے وقت اور اُس کے آشوب کی کہانی ہے، یعنی وہ وقت جو انھیں کبھی حاصل تھا اور جو اپنے ہی سفر کی گرد میں کہیں گم ہو چکا ہے، جس کے آئینے میں وہ اپنے آپ کو بھی دیکھتے ہیں اور اپنے زمانے کو بھی۔(۱۰) انتظار حسین جن پر قدامت پرست، ماضی پسند اور نوسٹیلجیائی (Nostelgiac) ہونے کا الزام دھرا جاتا ہے، اِس ضمن میں وہ خود اپنے سفرنامے "نئے شہر پرانی بستیاں" میں رقم طراز ہیں:

> "ویسے میرا بھی یہی خیال ہے۔ میں اپنی قدامت پسندی میں اب اتنا راسخ ہو چکا ہوں کہ نئی تہذیب پہ بنا یہ آشیانہ کہ سو ڈیڑھ سو سال سے ہماری آرزوؤں کا مکہ بنا ہوا ہے، اب میرا کچھ بنا بگاڑ نہیں سکتا۔ یہ بات میں نے اپنی نجی داخلی صورت حال پر بھروسا کر کے کہی ہے، مگر نئے خارجی حالات سے بھی اس کی توثیق ہوتی ہے۔"(۱۱)

اِس بحث میں اُلجھے بغیر یہ کہنا بجا معلوم ہوتا ہے کہ ماضی سے کٹ کر جینا، قدامت سے قطع تعلق ہو جانا یا نان نوسٹیلجک (Non Nostelgiac) ہو کر زندگی کرنا کسی بھی سطح پر ممکن نہیں۔ سو مذکورہ بالا اعتراضات کی روح اِسی ایک دلیل سے فنا ہو جاتی ہے کہ انسان اپنے ماضی کے مشاہدات و تجربات اور تہذیبی اقدار و روایات سے الگ ہو کر جی ہی نہیں سکتا۔ اِس لیے انتظار حسین کے ہاں ماضی کی بازیافت کو گناہ کے پلڑے میں رکھنا یا انھیں نوسٹیلجیائی مریض قرار دینا بہ ہر حال صحت مندانہ رویہ معلوم نہیں ہوتا۔ اِس کے برعکس اُن کے ہاں عہدِ رفتہ کو یاد کرنے کی

روشن قاری کو ایک نیا ہی لطف عطا کرتی ہے:

"جب ایک گلی میں مڑ کر اس مندر میں قدم رکھا تو حیرانی کے ساتھ ذہن کو ایک اور جھٹکا لگا۔ ارے وہ جو جادو بھری اجاڑ جگہ تھی، وہ کہاں گئی۔ یہ تو آباد مندر ہے۔ کس شدت کے ساتھ مجھے اپنے لڑکپن کے زمانے کی چامنڈا یاد آئی۔ اردگرد اجڑا اجڑا سا، بیچ میں مندر کے نام پر بس ایک چار دیواری۔ چھوٹی سی ایک چھت تلے ایک مورتی ایسی بدحال جیسے بچاری اسے یہاں رکھ کر بھول گئے ہیں۔ یہاں نہ کبھی سنکھ بجتا دیکھا گیا، نہ کبھی کوئی پجاری نظر آیا۔" (۱۲)

انتظار حسین جنھیں شدت سے اس بات کا احساس ہے کہ اُن کی ذات کا کوئی حصہ کٹ کر ماضی میں رہ گیا ہے اور موجودہ سماج کی کوئی تصویر اُس وقت تک مکمل نہیں ہو سکتی، جب تک ماضی کے کٹے ہوئے حصے کو تخیل کے راستے واپس لا کر اپنی ذات میں نہ سمویا جائے۔ وہ بار بار اصرار کرتے ہیں کہ زمانے دو نہیں، یعنی حال اور مستقبل، بل کہ تین ہیں۔ یہ تین زمانے جدا جدا حقیقتیں نہیں، بل کہ یہ آپس میں اس طرح گتھے ہوئے ہیں کہ اُن کی حد بندی نہیں کی جا سکتی۔ آدمی زمانۂ حاضر میں سانس لیتا ہے، مگر اُس کی جڑیں ماضی میں پھیلی ہوتی ہیں۔ یہی معاملہ انتظار حسین کے ساتھ ہے۔ (۱۳) کوئی بھی ادیب یا شاعر اپنے ماحول اور زمانے سے کٹ کر نہیں رہ سکتا۔ در حقیقت وہ اپنے عصر میں دوسرے عام لوگوں کے مقابلے میں کہیں زیادہ پیوست اور جذب ہوتا ہے۔ وہ اپنے معاشرے کے مسائل اور تلخیوں کو کہیں زیادہ شدت کے ساتھ محسوس کرتے ہوئے انھیں اظہار کی زبان عطا کرتا ہے۔ اس حوالے سے ڈاکٹر صبیحہ انور لکھتی ہیں:

"یہ ممکن ہے کہ کچھ آپ بیتیاں ایسی ہوں جس [جن] میں زمانے کا ذکر کم ہو لیکن عموماً کوئی آپ بیتی ایسی نہ ملے گی جو اپنے عہد کے حالات اور ماحول سے بالکل بے نیاز ہو۔ کسی آپ بیتی سے متعلقہ دور کے خط و خال کا تصور قائم کیا جا سکتا ہے اور تصویر سازی میں مدد ملتی ہے۔" (۱۴)

یہ آپ بیتی دراصل ایک عہد کی زندہ تصویر ہے، جس میں (ڈبائی کے بجّی خور جنوں کے علاوہ) گوشت پوست کے حقیقی انسان دکھائی دیتے ہیں اور بلا مبالغہ انتظار حسین نے اس آپ بیتی میں عصری شعور کی تصویریں بڑی مہارت سے مصور کی ہیں۔ عصری آگہی پر مبنی اس مثال میں دیکھیے کہ مصنف نے بدامنی، بربریت، سفاکی اور ٹارگٹ کلنگ کا نقشہ کس انداز میں کھینچا ہے:

"ویسے تو سارے بنی آدم ایک ہی کٹم ہیں۔ بابا آدم اماں حوا کی اولاد۔ مگر دیکھو تو اب ایک دوسرے کو پہچاننے کے روادار نہیں۔ ایک دوسرے کا خون بہانے کے لیے ہر وقت تیار۔ بابا آدم اور اماں حوا آج آ کر دیکھیں تو اپنی اولاد کو دیکھ کے سر پیٹ لیں مگر خیر سر پیٹنے کی نوبت تو ان کے جیتے جی آ گئی تھی۔ قابیل نے اپنے بھائی کے ساتھ کیا کیا۔ وہ تو یہ کہیے کہ ایک کوے نے اس کی بدھی میں یہ بات ڈالی کہ بھائی کو مار کے اس کی لاش کو کاندھے پر لادے لادے

پھرنا کوئی خوبی کی بات نہیں۔گڑھا کھود کے اسے اس میں داب دو۔کچھ تو جرم پہ پردہ پڑ جائے مگر اب جو ہم جنسوں، ہم وطنوں، ہم مذہبوں کو ہلاک کرنے کے نئے نئے طریقے برتے جا رہے ہیں۔یہ کس نے انہیں سکھائے۔کوا تو بہر حال اس کا ذمہ دار نہیں۔ہماری بڑی اماں کہا کرتی تھیں کہ ارے، اپنا مارے گا تو لاش کو چھاؤں میں تو ڈالے گا۔غلط،بڑی اماں غلط۔ذرا آپ یہاں آکر دیکھیں۔اپنے لوگ اپنوں کو کیسے مار رہے ہیں اور قتل گاہوں میں یہاں سے وہاں تک کہیں چھاؤں نہیں ہے۔"(۱۵)

مصنف نے ماضی کی یادوں کو از سر نو زندہ کرتے ہوئے پاک ٹی ہاؤس کی پُر بہار محفلوں کو بہت یاد کیا ہے۔دل چسپ بات یہ ہے کہ اس آپ بیتی میں جہاں بھی پاک ٹی ہاؤس کا تذکرہ آیا ہے،وہاں اُن کے قلم نے بڑے جان دار اور دل کش مرقعے پیش کیے ہیں۔خاص طور پر مجمعوں کی تصویر کشی کرتے ہوئے تو اُن کے ہاں کہیں کہیں سرشار کی سی بصیرت پیدا ہو جاتی ہے۔(۱۶) ایک مثال دیکھیے:

> "اور ہاں پاک ٹی ہاؤس۔کیا کہا پاک ٹی ہاؤس۔اک تیرے [تیر] میرے سینے میں مارا کہ ہائے ہائے۔ارے سب سے بڑھ کر یہیں تو ہمارا بسیرا ہوا کرتا تھا۔کتنا جمگھٹا رہتا تھا یہاں۔روئیے کس کس کو اور کس کس کا ماتم کیجیے۔تصور میں ابھر آئی چہروں کی ایک پوری ندی۔قیوم نظر کا داخل ہونا۔داخل ہوتے ہی ڈاکٹر پہ سراج صاحب سے کہ مالک و منیجر تھے،بات کرتے کرتے قہقہہ لگانا۔پیچھے پیچھے شہرت بخاری کا اس طرح داخل ہونا کہ بغل میں حلقہ ارباب ذوق کا رجسٹر ہے۔پھر حلقہ والوں کی آمد کا سلسلہ جاری۔انجم رومانی، اعجاز بٹالوی، یوسف ظفر، مختار صدیقی، ضیا جالندھری، امجد الطاف، شیر محمد اختر۔بس وہ اپنی زبان کی لکنت کی وجہ سے مار [کھا] گئے۔ویسے کیا دراز قد شخصیت تھی اور ہاں سجاد رضوی کہ شیر محمد اختر کے برابر بیٹھ جاتے تو شتر گربہ کی صورت پیدا ہو جاتی۔"(۱۷)

دوران مطالعہ یادوں کا سلسلہ جب بچپن کی سرحد تک پہنچتا ہے تو اس مقام پر قاری کو انتظار حسین کے حافظے کی داد دینا پڑتی ہے کہ انھوں نے اپنے نہاں خانۂ دل میں اپنے بچپن کی یادوں کو ایمان کی طرح سنبھال کر رکھا ہوا تھا اور ان یادوں کو وہ تا عمر اپنے ساتھ لیے لیے پھرتے رہے اور آخر اس آپ بیتی کی شکل میں انھیں ہمیشہ کے لیے محفوظ کر دیا:

> "ارے لو اس ذکر پر مجھے اپنی غلیل یاد آگئی۔میرے چچا تو بندوق سے شکار کرتے تھے اور کیسا کیسا شکار کرتے تھے۔مرغابی سے لے کر ہرن بلکہ نیل گائے تک جو بھی زد میں آ جائے مگر میں اپنی غلیل کے زور پر شکاری بنا ہوا تھا مگر ایسا شکاری جس کی غلیل پر کسی چڑیا کسی پدی کا خون نہیں ہے۔ویسے تو میں پرندے کو تاک کر ہی غلیل چلاتا تھا اور سمجھتا تھا کہ غلہ پرندے کے پوٹے پر جا کر لگے گا مگر میری غلیل سے نکلا ہوا غلہ کبھی کسی چڑیا کے پوٹے پر جا کر نہیں لگا۔اس

وقت تو بہت محرومی کا احساس ہوتا تھا کہ کبھی ایک پڑی بھی نہ ماری مگر تیر انداز بنے پھرتے ہیں مگر اب اپنی غلیل بازی کو دھیان میں لاتا ہوں تو ایک اطمینان ہوتا ہے کہ کسی جاندار کا خون میری گردن پر نہیں ہے۔غلیل سے دھیان کس طرف چلا گیا۔" (۱۸)

مصنف نے اس آپ بیتی میں حلیہ نگاری سے بھرپور کام لیا ہے۔وہ سراپا نگاری کرتے ہوئے کفایت لفظی (Economy of words) کا بہت خیال رکھتے ہیں۔بے جا تفصیل سے احتراز اور لمبے چوڑے بیانات کی بجائے چند مختصر، مگر انتہائی ناگزیر الفاظ میں وہ کردار کا نقشہ کچھ اس انداز سے کھینچتے ہیں کہ اس کا ظاہر و باطن، حسن و قبح اور اُس کے اعمال و افعال آنکھوں کے سامنے پھر جاتے ہیں، جس کی بدولت پیش آمدہ احوال و واقعات کی تفہیم قاری کے لیے کسی قدر سہل ہو جاتی ہے۔اُنھوں نے جن مختلف احباب کی سراپا نگاری کی ہے، اُن کی گویا لفظی تصویریں کھینچ کر رکھ دی ہیں۔وہ جس شخصیت سے ہمیں متعارف کروانا چاہتے ہیں، اُس کی مکمل شبیہ ہمارے سامنے پیش کر دیتے ہیں۔پروفیسر چڑجی جو بعد میں ترقی پا کر میرٹھ کالج کے پرنسپل بن گئے تھے، اُن کا حلیہ ملاحظہ ہو:

"لمبا قد، بنگالی تھے مگر گورے چٹے۔بر میں بنگالی طرز کا کرتا۔سفید نگاہی دھوتی۔مگر ایک دفعہ عجب رنگ سے کالج میں داخل ہوتے دیکھا۔ننگے پاؤں، سر پہ استرا پھرا ہوا صرف چوٹی برقرار۔باقی چندیا صاف۔پتہ چلا کہ ان کے پتا جی سور گباشی ہو گئے ہیں۔بیٹا باپ کا سوگ منا رہا ہے۔جس روز جوتی پہن کر آئے اس روز جانا کہ سوگ کے دن ختم ہوئے۔سوگ کی جو ریت رسمیں ہوتی ہیں وہ پوری ہوئیں۔اب پیروں میں جوتی ڈالنے میں کوئی مضائقہ نہیں۔" (۱۹)

اس آپ بیتی میں مصنف نے افسانوی تکنیک سے کام لیتے ہوئے جذبات نگاری کے بڑے اعلیٰ نمونے پیش کیے ہیں، جنھیں پڑھ کر قاری کو افسانے اور ناول دونوں اصناف کا یکساں لطف میسر آتا ہے۔اس مثال میں جذبات کی شدت دیکھیے:

"آفاق" کے واسطے سے بیان کرنے کو اور کیا کیا کچھ ہے مگر آخر کو اس اخبار کے ساتھ پھر وہی ہوا جو پہلے ہو چکا تھا۔اب کے بھی "آفاق" نے لمبی عمر نہیں پائی۔خیر اس میں "آفاق" کی تخصیص نہیں ہے۔پاکستان میں صحافت کی روایت ہی کچھ اس طرح کی ہے۔بعض مائیں اولاد کے معاملے میں بہت بدنصیب ہوتی ہیں۔بچے تو جنتی ہیں اور بچے بہت ہونہار بھی نکلتے ہیں۔چشم بددور شباب بھی بھر کر آتا ہے مگر کمبخت عمر دغا دے جاتی ہے۔عین بھری جوانی میں گزر جاتے ہیں۔" (۲۰)

انتظار حسین کی تحریروں میں اس خوبی کا تذکرہ کرنا انتہائی ضروری ہے کہ اُن کا دل رنگ، نسل، مذہب، مسلک، قوم اور ذات برادری ایسی غلاظتوں سے صریحاً پاک ہے۔اس کا بین ثبوت یہ ہے کہ اُن کی تحریروں میں تمام

مذاہب کا احترام بہ درجہ غایت پایا جاتا ہے۔علاوہ ازیں اُنھوں نے اس خود نوشت سوانح حیات میں ہولی، دیوالی، رام لیلا، عیدین، گیارہویں، شبِ برات اور ربیع الاول ایسے تہواروں کا تذکرہ بغیر کسی مذہبی تعصب کے یکساں انداز میں کیا ہے، جو اُن کی وسیع القلبی اور وسعتِ نظری پر دال ہے:

> ''بس بس انتظار حسین ۔حکایت کو اتنا بھی نہ بڑھاؤ کہ اسے ہضم کرنا دشوار ہو جائے۔محرموں میں محرم لکھنؤ کے۔تم نے تو اپنی ڈبائی کے محرم کو لکھنؤ کے محرم کے مقابل لا کھڑا کیا اور شبِ برات کی ساری حکایت سنا دی۔ یہ بتایا ہی نہیں کہ ترتراتے حلوؤں کے بیچ مسور کی دال کی کیا لم ہے اور عید کی سویاں۔تم نے محققوں کی اس بات پہ کوئی کان نہیں دھرا کہ یہ تو تم لوگوں نے رکھشا بندھن منانے والوں سے مستعار لی ہیں۔'' (۲۱)

زیرِ مطالعہ آپ بیتی بعض مقامات پر اچھی خاصی تحقیقی تصنیف کا رنگ پیش کرنے لگتی ہے، جب انتظار حسین ایک منجھے ہوئے محقق کی طرح واقعات کو سمجھانے کی کوشش کرتے ہیں۔اُن کی اِن تحقیقی کرنوں سے ادب کے طالب علم کماحقہ روشنی حاصل کر سکتے ہیں اور محققوں کو بھی کئی کام کی باتیں ہاتھ لگ سکتی ہیں:

> ''امتیاز صاحب (خدا بخش لائبریری پٹنہ کے ڈائریکٹر) بتانے لگے کہ یہاں اکیس ہزار ایک سو پچیس مخطوطے ہیں۔کسی ایک زبان میں نہیں مختلف زبانوں میں۔عربی، فارسی، اردو، ترکی، پشتو، سنسکرت، ہندی۔سنسکرت کے مخطوطے پتروں پر لکھے ہوئے چالیس کی تعداد میں ہیں۔باقی مطبوعہ کتابیں ڈھائی لاکھ کی تعداد میں ہیں اور بھلا کونسی کونسی زبانوں میں ہیں۔عربی، فارسی، ہندی، اردو، پنجابی، انگریزی، فرانسیسی، جرمن، روسی، جاپانی۔'' (۲۲)

جہاں تک انتظار حسین کے اسلوب کا تعلق ہے تو بلاشبہ اُن کا اسلوب بڑا جان دار اور توانا ہے۔اُن کا تمثیلی لب و لہجے پر مبنی اسلوب، جس میں تلمیحات، قرآنی حکایات، قصص الانبیا، اسلامی تاریخ کے واقعات، مذہبی روایات، اقوالِ زریں، ملفوظاتِ بزرگانِ دین، اساطیری و دیومالائی کردار اور سرت ساگر کتھاؤں کی دنیا میں آغاز تا انجام قاری بند مٹھی میں تتلی کی طرح اُن کی گرفت میں رہتا ہے۔اُوپر سے اُن کا داستانوی اسلوب سونے پر سہاگہ ایسا کام کرتا ہے۔اُن کے ہاں گھن گرج رکھنے والے الفاظ کی بجائے دھیمے اور ملائم الفاظ ہی جگہ پاتے ہیں ۔دوسرے لفظوں میں انتظار حسین کی زبان پرانے عہد نامے اور داستانوں کی سلیس و سادہ زبان ہے۔(۲۳) مثلاً:

> ''اس عزیز نے اس بستی کی کہانی یوں سنائی کہ کہتے ہیں کہ اب سے تین سو ساڑھے تین سو برس پہلے یہ ایک بھری پری بستی تھی ۔علاقہ کے راجہ نے اس بستی کی ایک سندر کنیا کو تاڑا اور اسے اُٹھوا لیا۔بستی کے باسیوں نے عجب رنگ سے احتجاج کیا کہ راتوں رات وہ بستی سے نکل کر جانے کدھر نکل گئے۔چلتے وقت بد دعا دی کہ اب یہ بستی کبھی آباد نہ ہو۔تب سے یہ بستی اس بددعا کے اثر میں ہے۔خالی ڈھنڈار پڑی ہے اور ہوحق کرتی ہے۔'' (۲۴)

انتظار حسین خیالات کے ساتھ ساتھ لفظوں کے بھی پارکھ ہیں۔اُنھوں نے ہندی الفاظ کو واقعات و کیفیات

کے اظہار کے لیے کچھ اِس مہارت سے استعمال کیا ہے کہ حیرت ہوتی ہے۔مثلاً: درشن، یاتری، مرتیو، شبھ گھڑی، لکشمن ریکھا، جے بھگوان، مہاشے، سبھا، انت، بیکھنٹ، سورگ، سمبندھ، بشش، آدرش، شُدھ کلا، جے جے کار، منڈلی، مہورت، شردھا، بھاشن، آرتی، ہندیاترا، سمارد، سپھل، وشال دھرتی، سواگت، اپدیش، پرنام، کشٹ، پوتر، پرمپرا، راجا پرجا، دشاؤں، استری، پتی، ارتھیاں، رکھشا بندھن، پنگھٹ، اشیرداد، اشنان، سورگباشی، بُدھی، رام نام ستیہ ہے، پریوار، سورگ اور ماتا پتا ایسے ہندی الفاظ کے استعمال سے اُن کے اسلوب میں انفرادیت کا جوہر پیدا ہوگیا ہے۔ذرا یہ مثال دیکھیے:

''بتایا کہ یہ وہ استھان ہے جہاں بدھ جی مہاراج نے گیان کی روشنی پانے کے بعد اپنا پہلا اپدیش دیا تھا۔وہ استھان دیکھا، گھوم پھر کر اس جگہ کو دیکھا۔اس سمے تو یہاں ہرن بن تھا مگر اب وہاں نہ ہرن ہیں، نہ ہرن بن ہے، نہ وہ جوگی ہیں جنھیں بدھ جی نے اپنے گیان بھرے اپدیش سے رام کیا تھا۔''(۲۵)

اُنھوں نے کہیں کہیں متروک الفاظ کے ذریعے بھی اپنی تحریر کا حسن دوچند کرنے کی شعوری کوشش کی ہے۔مثلاً:

''بولی''بس محرم کے محرم کچھ لوگ یاں پہ آتے ہیں۔محرم کے بعد پھر تالا پڑ جاوے ہے۔''(۲۶)

''آخر کے تئیں میں نے اپنی گم شدہ بستی کو پالیا۔''(۲۷)

''میرے ہوش سنبھالتے سنبھالتے انہوں نے بھی آنکھیں موندلیں۔''(۲۸)

کسی بھی زبان میں محاورات کی اہمیت مسلمہ ہے۔جو مفہوم طویل عبارتوں میں ادا کرنا مشکل ہوتا ہے، وہ ایک محاورے میں مختصر ترین الفاظ میں ادا ہو سکتا ہے۔اِسی لیے اہلِ زبان اپنا مافی الضمیر بیان کرنے کے لیے محاورات کا سہارا لیتے ہیں۔انتظار حسین نے بھی اِس آپ بیتی میں محاورات کا استعمال ممکن حد تک بے ساختہ انداز میں کیا ہے، لیکن یاد رہے کہ مولوی نذیر احمد کی طرح اُن کے ہاں محاورات کے استعمال میں ''ٹھونسا ٹھانسی'' کا عمل کارفرما ہونے کی بجائے اظہار کا ناگزیر تقاضا معلوم ہوتا ہے۔ اِس خودنوشت سوانح حیات میں مصنف نے محاورات کو اپنے اسلوب میں نگینوں کی طرح جڑنے کا فریضہ انجام دیا ہے۔مثلاً: چکنم میں پڑنا(ص۱۰)، قلانچیں بھرنا(ص۱۵)، سٹک جانا(ص۱۶)، چمپت ہونا(ص۱۶)، تال گڑنا(ص۵۶)، تھڑی تھڑی ہونا(ص۶۴)، سانپ کے منہ میں چھچھوندر(ص۹۵)، نہ اگلے بنے نہ نگلے بنے(ص۹۵)، اندھے کے پاؤں کے نیچے بٹیر آنا (ص۹۵)، منہ میں گھنگھنیاں ڈالنا(ص۹۵)، سوکھے دھانوں پہ پانی پڑنا(ص۱۳۲)، ناک کا بال(ص۱۳۴)، تین حرف بھیجنا(ص۱۵۴)، گونگے کا گڑ کھانا(ص۱۵۸)، بے بھاؤ کی پڑنا(ص۱۶۹)، ریشہ ختمی ہونا(ص۱۷۸)، ڈھاک کے تین پات(ص۲۹۰)، انگل بچھو جواب دینا(ص۱۸۳)، نام جہام لے کر(ص۱۹۵)، تلوے میں کھجلی ہونا(ص۲۶۰) اور دل بلیوں اچھلنا (ص۲۲۷) ایسے محاورات اِس آپ بیتی کے گلے کا ہار معلوم ہوتے ہیں۔

اِس خودنوشت سوانح حیات میں انتظار حسین نے جگہ جگہ اُردو اور فارسی کے جو اشعار ٹانکے ہیں، وہ بھی خوب

مزا کرتے ہیں۔ اُنھوں نے برجستہ مصرعوں اور شعروں کا استعمال پوری آزادی کے ساتھ کیا ہے، تاہم بعض اوقات انسانی حافظہ قابلِ اعتماد دوست ثابت نہیں ہوتا۔ یہی وجہ ہے کہ بعض اشعار کے درج کرنے میں مصنف نے ٹھوکر کھائی ہے، جس کی وجہ سے اِس آپ بیتی کا ظاہری حسن کسی قدر متاثر ہوا ہے۔ گو کہ یہ معاملہ ''خطائے بزرگاں گرفتن خطا است'' کے زمرے میں آتا ہے، تاہم ذیل میں ایسے اشعار کی درستی کی گئی ہے، جو آپ بیتی میں صحتِ متن کے ساتھ نقل نہیں کیے گئے:

(غلط شعر) ؎ دکھن سا نہیں ٹھار سنسار میں
پنج فاضلاں کا ہے اس ٹھار میں (۲۹)

(درست شعر) ؎ دکھن سا نہیں ٹھار سیںسار میں
پنج فاضلاں کا ہے اس ٹھار میں (۳۰)

(غلط شعر) ؎ دکھن ملک کھن دھن عجب ساج ہے
کہ سب ملک سر ہور دکھن تاج ہے (۳۱)

(درست شعر) ؎ دکھن ملک کوں دھن عجب ساج ہے
کہ سب ملک سر ہور دکھن تاج ہے (۳۲)

(غلط شعر) ؎ دکھن ہے نگینہ انگوٹھی ہے جگ
انگوٹھی کی حرمت نگینہ ہی لگ (۳۳)

(درست شعر) ؎ دکھن ہے نگینا انگوٹھی ہے جگ
انگوٹھی کوں حرمت نگینا ہے لگ (۳۴)

(غلط شعر) ؎ کیا خاک آتشِ عشق نے دلِ بے نوائے سراج کوں
نہ خطر رہا، نہ حذر رہا، مگر ایک بے خبری رہی (۳۵)

(درست شعر) ؎ کیا خاک آتشِ عشق نے دلِ بے نوائے سراج کوں
نہ خطر رہا، نہ حذر رہا، مگر ایک بے خطری رہی (۳۶)

(غلط شعر) ؎ دشت کے چھوٹے مقبروں پہ نہ جا
روضے سب گلستاں ہوتے ہیں (۳۷)

(درست شعر) ـ دشت کے پھولے مقبروں پہ نہ جا
روضے سب گلستان ہوتے ہیں (۳۸)

(غلط شعر) ـ اب تو جاتے ہیں میکدے سے میرؔ
پھر ملیں گے اگر خدا لایا (۳۹)

(درست شعر) ـ اب تو جاتے ہیں بتکدے سے میرؔ
پھر ملیں گے اگر خدا لایا (۴۰)

(غلط شعر) ـ فکرِ معاش، ذکرِ بتاں، یادِ رفتگاں
اس مختصر حیات میں کیا کیا کرے کوئی (۴۱)

(درست شعر) ـ فکرِ معاش وعشقِ بتاں، یادِ رفتگاں
اس زندگی میں اب کوئی کیا کیا کیا کرے (۴۲)

(غلط شعر) ـ کانٹا لگے کسی کو تڑپتے ہیں ہم امیرؔ
سارے جہاں کا درد ہمارے جگر میں ہے (۴۳)

(درست شعر) ـ خنجر چلے کسی پہ تڑپتے ہیں ہم امیرؔ
سارے جہاں کا درد ہمارے جگر میں ہے (۴۴)

(غلط شعر) ـ یہ آپ ہم تو بوجھ ہیں زمین کا
زمین کا بوجھ اٹھانے والے کیا ہوئے (۴۵)

(درست شعر) ـ یہ آپ ہم تو بوجھ ہیں زمین کا
زمیں کا بوجھ اٹھانے والے کیا ہوئے (۴۶)

(غلط شعر) ـ جلتا ہوں داغِ بے وطنی سے مگر کبھی
روشنی کرے گی نام مرا سوختہ تنی (۴۷)

(درست شعر) ـ جلتا ہوں داغِ بے وطنی سے مگر کبھی
روشن کرے گی نام مرا سوختہ تنی (۴۸)

(غلط شعر) ۔ یہ لوگ ٹوٹی ہوئی کشتیوں میں رہتے ہیں
مرے مکان سے دریا دکھائی دیتا ہے (۴۹)
(درست شعر) ۔ یہ لوگ ٹوٹی ہوئی کشتیوں میں سوتے ہیں
مرے مکان سے دریا دکھائی دیتا ہے (۵۰)
(غلط شعر) ۔ وابستہ میری یاد سے کچھ تلخیاں بھی تھیں
اچھا کیا کہ تم نے فراموش کر دیا (۵۱)
(درست شعر) ۔ وابستہ میری یاد سے کچھ تلخیاں بھی تھیں
اچھا کیا جو مجھ کو فراموش کر دیا (۵۲)
(غلط شعر) ۔ اے کاش چھپ کے کہیں اک گناہ کر لیتا
گناہ ایک بھی اب تک نہ کیوں کیا میں نے (۵۳)
(درست شعر) ۔ اے کاش چھپ کے کہیں اک گناہ کر لیتا
حلاوتوں سے جوانی کو اپنی بھر لیتا
گناہ ایک بھی اب تک کیا نہ کیوں میں نے؟ (۵۴)

ایک اور جگہ مصنف لکھتے ہیں:

''بس کچھ اس قسم کا رشتہ جو آتش کے شعر میں بیان ہوا ہے۔
آ عندلیب مل کے کریں آہ و زاریاں
تو ہائے گل پکار میں چلاؤں ہائے دل'' (۵۵)

گویا انتظار حسین نے مذکور شعر کو آتش سے منسوب کیا ہے، لیکن درحقیقت یہ شعر اُن کے نام ور شاگرد نواب سید محمد خاں رند لکھنوی (۱۲۱۲ھ -۱۲۶۸ھ / ۱۷۹۷ء-۱۸۵۲ء) کا ہے، جو اُن کے دیوان میں کچھ یوں درج ہے:

''آ عندلیب مل کے کریں آہ و زاریاں
تو ہائے گل پکار میں چلاؤں ہائے دل'' (۵۶)

اس آپ بیتی کا ایک سقم یہ بھی ہے کہ انتظار حسین اپنے موضوع سے گریز کرتے ہوئے بار بار اِدھر اُدھر بھٹک جاتے ہیں اور لمبی لمبی بحثیں شروع کر دیتے ہیں اور جب دیر کے بعد انھیں احساس ہوتا ہے کہ وہ اپنے موضوع سے

بعید ہو گئے ہیں، تو پھر وہ اپنے اصل موضوع کی جانب رجوع کرتے ہیں۔ یہ خامی اکثر آپ بیتیوں میں پائی جاتی ہے۔ بہ قول ڈاکٹر صبیحہ انور:

"آپ بیتی کے موضوعات کے سلسلے میں ایک اور بات بھی اہم ہے وہ یہ کہ اکثر مصنف واقعات کے بہاؤ میں اپنے موضوع سے دور چلے جاتے ہیں اور بہت دور تک کسی انجانے راہ رو کے ساتھ چلنے کے بعد [اُنھیں] یہ احساس ہوتا ہے کہ وہ غلط راستے پر آ نکلے ہیں۔ یہ خامی اردو خودنوشت نگاری میں بہت عام ہے۔" (۵۷)

اِس قسم کی بے شمار مثالیں آپ بیتی کے صفحات پر بکھری پڑی ہیں، جن سے قاری کا ذہن منتشر ہو جاتا ہے۔ مثال کے طور پر ذیل کے جملے ملاحظہ کیجیے:

"اے لو ذکر تھا ساون بھادوں کا۔ بات کہاں سے کہاں نکل گئی۔" (۵۸)

"لو میں رو میں اپنی اوقات کو بھول کر اویبوں سے اپنے تعارف کی داستان سنانے لگا۔" (۵۹)

"اے لو یہ تو میں نے تاریخ عروج و زوال حلقۂ ارباب ذوق کی ورق گردانی شروع کر دی۔" (۶۰)

"ارے میں گلڈ کا ذکر کرتے کرتے کہاں سے کہاں نکل آیا۔" (۶۱)

کوئی بھی خودنوشت سوانح عمری بنیادی طور پر تین چیزوں سچائی، شخصیت اور فن سے مل کر تکمیل پذیر ہوتی ہے۔ زیرِ نظر آپ بیتی میں سچائی اور فن کا وجود تو ملتا ہے، مگر مصنف کی اپنی ذات کے حوالے سے کچھ زیادہ معلومات موجود نہیں ہیں، یعنی اُن کا خاندانی پس منظر، درونِ خانہ نجی زندگی کے احوال اور وہ کون سے محرکات تھے، جنھوں نے اُنھیں ادب کے راستے پر گامزن کیا؟ یہ سب کچھ شدت سے تشنۂ بیان محسوس ہوتا ہے۔ مجموعی طور پر مصنف نے اِس آپ بیتی میں اپنی ذاتی زندگی سے پردہ اُٹھانے کی بجائے سیاحتی امور پر زیادہ توجہ صرف کی ہے۔ غور طلب بات یہ ہے کہ جہاں کہیں نجی باتوں کا ذکر آیا بھی ہے انتظار حسین انتہائی اختصار کے ساتھ آگے بڑھ گئے ہیں اور اُن کے بارے میں جاننے والوں کے اشتیاق کی تشفی ہونے کی بجائے تشنگی بڑھ جاتی ہے۔ اُن کی تحریروں اور انٹرویوز میں اول تو اُن کی نجی زندگی کے بارے میں زیادہ معلومات نہیں ملتیں اور جہاں کہیں اِس کا موقع آیا بھی ہے تو وہ اسے ٹھوکر مار کر آگے بڑھ گئے ہیں۔ (۶۲) گویا اُنھوں نے خاندان کے ذکر میں کسی قدر خست سے کام لیا ہے، بل کہ عمداً احتراز کیا ہے۔ گویا خاندان کے ذکر میں کسی قدر بے تعلقی اور بے زاری کا تاثر ملتا ہے۔ ذرا دیکھیے:

"میں تو شجرۂ نسب کی نقل کہیں رکھ کر بھول گیا ہوں جو میرے بزرگ مجھے عنایت کر گئے تھے مگر یار کہیں گے کہ خاندان کے دور پرے کے عزیزوں، رشتہ داروں کا اتنا ذکر کیا، کچھ خاص اپنے گھرانے کے متعلق تو بتاؤ۔ ارے وہاں بتانے کے لیے کیا ہے۔ ایک ماموں، ایک چچا، ایک خالہ۔ پھوپھی ندارد۔ پانچ بہنیں، بھائی کے نام صفر۔ بھانجے بھانجیاں قطار اندر قطار۔ بیٹا بیٹی غائب۔ لو اب لکھتے ہوئے احساس ہو رہا ہے۔ پہلے یہ خیال ہی نہیں آیا تھا کہ کتنے اہم رشتے تو

میری زندگی سے خارج ہیں۔" (۶۳)

انسانی زندگی اچھائیوں اور برائیوں کا مجموعہ متصور کی جاتی ہے، جس میں اچھائیوں سے قطع نظر دانستہ یا غیر دانستہ، برے اعمال کا سرزد ہو جانا ایک بدیہی امر ہے، تاہم اِس آپ بیتی کی ایک اور خامی یہ بھی ہے کہ مصنف نے پوری آپ بیتی میں اپنی ذات کو ہر طرح کی دنیاوی آلائشوں سے پاک یا دوسرے لفظوں میں خود کو ایک فرشتہ صفت انسان کے روپ میں پیش کیا ہے اور کوئی دنیاوی نجاست اپنے دامن پر ظاہر نہیں ہونے دی۔ اِس کی ایک وجہ تو شاید یہ ہو:

افسوس صد ہزار سخن ہائے گفتنی
خوفِ فسادِ خلق سے ناگفتہ رہ گئے

اور دوسری وجہ، جو ہماری آپ بیتیوں میں بہ کثرت پائی جاتی ہے۔ بہ قول ڈاکٹر تحسین فراقی:

"خود نوشت سوانح میں دو بڑی مشکلات ہیں یا تو یہ شخصیت کا قصیدہ مدحیہ اور "کتاب المناقب" بن جاتی ہے یا کتاب المعائب۔" (۶۴)

انتظار حسین نے یہ آپ بیتی اُس وقت تحریر کی ہے، جب اُن کی عمر آٹھ دہائیوں سے بھی تجاوز کر چکی ہے۔ اِس عمر میں اُن کا قلم تو جوان ہے، تاہم اکثر و بیشتر واقعات کو بیان کرتے ہوئے وہ نسیان کا شکار ہو جاتے ہیں۔ اِس بات کی تصدیق اُن کے اپنے ایک بیان سے بھی ہوتی ہے، جو اُنھوں نے اپنے افسانوی مجموعے "جنم کہانیاں" میں اپنے افسانوں کے بارے میں گفتگو کرتے ہوئے لکھا ہے:

"افسانوں کی ترتیب میں ان کی اشاعت کی ترتیب ملحوظ نہیں رکھی گئی ہے۔ بلکہ یوں کیا ہے کہ جس ترتیب سے لکھے ہیں۔ اس ترتیب سے جمع کر دیے ہیں۔ حافظہ جہاں تک مدد دے سکا ہے۔ لکھنے کی تاریخیں بھی دے دی گئی ہیں۔ لیکن یہ سو فیصدی صحیح تاریخیں نہیں ہیں۔ اس لئے کہ میرا حافظہ خاصا کمزور ہے۔" (۶۵)

ہوسکتا ہے کہ اُنھوں نے یہ بات کسرِ نفسی کے ضمن میں کی ہو، تاہم حقیقت یہ ہے کہ اُن کا حافظہ بہ تقاضائے عمر کسی قدر نسیان کا شکار ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ کیجیے:

"بیدل جالندھری کا ذکر شاید میں نے کہیں پیچھے کیا ہے یا نہیں۔" (۶۶)

"کمیٹی کے ممبران میں عسکری صاحب، اعجاز بٹالوی، حمید اختر اور کون تھا، یاد نہیں آ رہا۔" (۶۷)

"بنگلہ دیش سے آنے والے وفد میں تین بیبیوں کی اپنی ایک ٹولی تھی۔ بنا قیصر، روبی رحمٰن، تیسری کا نام میں بھول گیا۔" (۶۸)

"فقرہ لمبا تھا، پوری طرح یاد نہیں رہا۔" (۶۹)

انتظار حسین کی تحریروں میں اِکا دُکا تو ہم پرستانہ واقعات عمومی طور پر ضرور جگہ پاتے ہیں۔ شاید اِس کی وجہ اُن کا داستانوی مزاج ہو۔ یوں بھی داستانوں میں مافوق الفطرت عناصر کی بُنت کے بغیر کہانی کا آمیزہ تیار ہی نہیں

ہوتا۔اوہام پرستی کی اِس روِش کا ہلکا سا اظہار اِس آپ بیتی میں بھی ملتا ہے، جو ایک سنجیدہ اور پختہ ذہن قاری کو بہ ہر حال متاثر نہیں کر پاتا:

> "ہاں مٹھن لال حلوائی کی دکان بارہ بجے رات تک کھلی رہتی مگر آخر بارہ بجے تک کیوں۔اس سے تک تو ساری بستی سو جاتی تھی۔وہ اس وجہ سے کہ مٹھن لال کی گجیوں کی شہرت جنات تک پہنچی ہوئی تھی۔روز رات کے بارہ بجے ایک لمبا تڑنگا آدمی آتا۔بڑا سا پگڑ۔منہ پہ لمبی لمبی مونچھیں۔نہ بولتا [نہ] بات کرتا۔بس دو اشرفیاں اپنا بڑا سا ہاتھ بڑھا کر مٹھن لال کی مٹھی میں تھماتا اور ٹوکری میں گجیاں بھر کر لے جاتا۔مٹھن لال شک میں کہ یہ کون شخص ہے۔ایک روز چوک ہوگئی "مہاشے جی، تمہارا نام کیا ہے۔" اُدھر سے جواب میں تڑاخ سے ایک تھپڑ اور آدمی غائب۔مٹھن لال تین دن بخار میں پھنکتا رہا۔مرتے مرتے بچا۔"(۷۰)

کہیں کہیں مصنف کا لہجہ کسی قدر طنزیہ صورت اختیار کر گیا ہے۔تحریر کا یہ انداز اِس آپ بیتی میں ذرا کم کم ہے، مگر جہاں بھی ہے وہاں بڑا کٹیلا اور براہِ راست نوعیت کا حامل ہے:

> "اُدھر کنونشن جاری تھا۔کمیٹیاں بیٹھی تھیں اور اپنے اپنے کام میں جتی ہوئی تھیں۔دیکھیے اس بحر کی تہہ سے اچھلتا ہے کیا۔جو اچھل کر سامنے آیا اس کا نام رکھا گیا پاکستان رائٹرز گلڈز۔ویسے تو سٹیج پر سب سے بڑھ کر جمیل الدین عالی نظر آرہے تھے اور اس زور شور سے نظر آرہے تھے کہ مخالفوں کی جلی کٹی سن کر اتنا بھڑکے کہ بے ہوش ہوگئے۔"(۷۱)

مزید ایک مثال دیکھیے:

> "عطاء الحق قاسمی یہاں جن کی سنگت پہلے مستنصر تارڑ سے ہوئی مگر جلد ہی کٹ [گئی]۔البتہ امجد اسلام امجد کے ساتھ سنگت لمبی کھنچی لیکن جب نزاکت علی سلامت علی کی جوڑی سلامت نہ رہ سکی تو یہ جوڑی بھی کتنے دن سلامت رہ سکتی تھی۔سو جلد ہی یاری کٹ ہوگئی۔پھر عطاء الحق قاسمی اپنی راہ امجد اسلام امجد اپنی راہ۔"(۷۲)

مجموعی طور پر یہ آپ بیتی بے ہیئت (Formless) تو نہیں، مگر واقعات میں تقدیم وتاخیر کی وجہ سے نفسِ مضمون بے ربطی اور انتشار کا شکار دکھائی دیتا ہے۔مزید یہ کہ زیرِ مطالعہ خودنوشت مصنف کی پوری زندگی کا احاطہ بھی نہیں کرتی، یعنی کون سا اہم واقعہ کس سنہ میں ظہور پذیر ہوا، اِس کی کچھ تفصیل نہیں ملتی۔واقعات سنین کی قید سے آزاد ہونے کی وجہ سے ادوار کے تعین میں دشواری اور بعض اوقات تفہیمِ واقعات میں رکاوٹ کا احساس بھی ہوتا ہے۔مصنف نے واقعات میں زمانی ترتیب کو ملحوظِ خاطر رکھنے کی بجائے بے ترتیبی کا صیغہ پسند کیا ہے، جس کی وجہ سے قاری کے ذہن میں آپ بیتی کی کوئی واضح شکل نہیں بن پاتی۔گویا یہ آپ بیتی کسی حد تک مرکزی تاثر سے بھی خالی ہے:

> "اس کے ذکراذکار میں نے بہت سنے لیکن ان دادا جان اور ان کی آل اولاد کا ذکر مجھے ہاپوڑ

کے ذیل میں کرنا ہے، ابھی نہیں۔" (۷۳)

ایک اور مثال دیکھیے:

"اور پھر مجھے اچانک یاد آیا کہ ارے یہ تو وہی بی بی ہیں۔ان سے تو میں مل چکا ہوں۔بھلا کہاں ملا تھا۔غیب الرحمٰن کی نظم میں۔مگر یہ میں ذکر کہاں آن پہنچا۔یہ سب تو مجھے آگے چل کر بیان کرنا ہے اے لوکب کی ایک اور بات دھیان میں آگئی۔" (۷۴)

بات کو سمیٹتے ہوئے یہی کہا جاسکتا ہے کہ اس آپ بیتی میں انتظار حسین نے جہاں اپنی جڑوں کے سراغ کے لیے ماضی کی بازیافت کا سہارا لیا ہے، وہاں انھوں نے ہندوستانی تہذیب وتمدن، رسوم ورواج اور اس معاشرے میں پائی جانے والی توہمات کو بھی انتہائی خوب صورتی کے ساتھ بیان کیا ہے۔گویا یہ آپ بیتی مصنف کی سیاسی، ساجی مجلسی، ادبی اور صحافتی زندگی کا ایک ایسا دل آویز مرقع ہے، جس میں مشاہدے کی گہرائی کے ساتھ ساتھ تنقید وتبصرہ اور تحلیل نفسی کے بھی مختلف پہلو دکھائی دیتے ہیں۔مشاہیر رفتگاں کا نوحہ، بدلتے موسموں کی کروٹیں، ادبا وشعرا کی حرکی تمثالیں، سیاسی وسماجی اُتار چڑھاؤ، ترقی پسند تحریک، حلقہ ارباب ذوق، ادبی سرگرمیوں کا بیان، سیر سپاٹے اور ہندوستان میں مصنف کے اعزاز میں منعقد کی گئی تقریبات کا تذکرہ حد سے سوا تحسین کا متقاضی ہے، تاہم اُردو ادب میں آج تک لکھی جانے والی آپ بیتیوں کے مقابلے میں اسے ایک شاہ کار آپ بیتی تو قرار نہیں دیا جاسکتا، لیکن یہ خودنوشت سوانح حیات ادبیات اُردو کے ایک قابل قدر ادیب کی ذاتی زندگی کے رجحانات ومیلانات اور اُردو ادب کی اہم مجالس کی مصوری کا حق ضرور ادا کرتی ہے۔

حوالے اور حواشی:

۱۔سہیل احمد خان، سلیم الرحمٰن، منتخب ادبی اصطلاحات، (تالیف) لاہور: شعبۂ اُردو، جی سی یونیورسٹی، ۲۰۰۵ء، ص ۳۳

۲۔سلیم اختر، ڈاکٹر، تنقیدی اصطلاحات (توضیحی لغت)، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۱ء، ص ۱۵

۳۔ "The Oxford English Dictionary" Oxford at the clarendon Press 1999, Page 573

۴۔ابوالاعجاز حفیظ صدیقی، کشاف تنقیدی اصطلاحات، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۵ء، ص ا

۵۔ریحانہ خانم، سہ ماہی "الزبیر" آپ بیتی نمبر، بہاولپور: اُردو اکادمی، ۱۹۶۴ء، ص ۹۰

۶۔انتظار حسین کی آپ بیتی "چراغوں کا دھواں (یادوں کے پچاس سال)" سنگ میل پبلی کیشنز کی جانب سے پہلی بار ۱۹۹۹ء میں شائع ہوئی۔ازاں بعد ۲۰۰۳ء اور ۲۰۱۲ء میں بالترتیب اس کا دوسرا اور تیسرا اڈیشن منظر عام پر آیا۔

۷۔غالب، دیوان غالب، مرتب: امتیاز علی خاں عرشی، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۱۱ء، ص ۳۲۲

۸۔انتظار حسین، جستجو کیا ہے؟ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۱ء، ص ۲۶۰

۹۔ایضاً، ص ۹

۱۰۔شمیم حنفی، انتظار حسین، مشمولہ انتظار حسین ایک دبستان، ترتیب: ارتضیٰ کریم، ڈاکٹر، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۶ء، ص ۲۹

۱۱۔ انتظار حسین، نئے شہر پرانی بستیاں، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۹ء، ص ۸
۱۲۔ انتظار حسین، جستجو کیا ہے؟ ص ۱۳
۱۳۔ گوپی چند نارنگ، انتظار حسین کا فن، مشمولہ انتظار حسین ایک دبستان، ص ۱۴۲،۱۴۱
۱۴۔ صبیحہ انور، ڈاکٹر، اُردو میں خود نوشت سوانح حیات، لکھنؤ: نامی پریس، ۱۹۸۲ء، ص ۶۰-۶۱
۱۵۔ انتظار حسین، جستجو کیا ہے؟ ص ۲۶
۱۶۔ سہیل احمد خاں، دیباچہ، مشمولہ، انتظار حسین، بوند بوند، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۲ء، ص ۱۸
۱۷۔ انتظار حسین، جستجو کیا ہے؟ ص ۲۸۳/۲۸۲
۱۸۔ ایضاً، ص ۴۸
۱۹۔ ایضاً، ص ۱۸۰،۱۷۹
۲۰۔ ایضاً، ص ۱۳۰،۱۲۹
۲۱۔ ایضاً، ص ۴۲
۲۲۔ ایضاً، ص ۱۹۶
۲۳۔ سجاد باقر رضوی، ڈاکٹر "دیباچہ" مشمولہ، انتظار حسین، آخری آدمی، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۷ء، ص ۱۰
۲۴۔ انتظار حسین، جستجو کیا ہے؟ ص ۲۳۵
۲۵۔ ایضاً، ص ۲۰۶
۲۶۔ ایضاً، ص ۱۲
۲۷۔ ایضاً، ص ۱۵
۲۸۔ ایضاً، ص ۲۳
۲۹۔ انتظار حسین، جستجو کیا ہے؟ ص ۲۲۳
۳۰۔ ملا وجہی، قطب مشتری، مرتب: عبدالحق، مولوی، کراچی: انجمن ترقی اُردو، ۱۹۵۳ء، ص ۸۸
۳۱۔ انتظار حسین، جستجو کیا ہے؟ ص ۲۲۳
۳۲۔ ملا وجہی، قطب مشتری، ص ۸۸
۳۳۔ انتظار حسین، جستجو کیا ہے؟ ص ۲۲۳
۳۴۔ ملا وجہی، قطب مشتری، ص ۸۸
۳۵۔ انتظار حسین، جستجو کیا ہے؟ ص ۲۲۱
۳۶۔ سراج اورنگ آبادی، کلیات سراج، مرتب: عبدالقادر سروری، نئی دہلی: ترقی اُردو بیورو، ۱۹۸۲ء، ص ۲۶۷
۳۷۔ انتظار حسین، جستجو کیا ہے؟ ص ۲۵۲
۳۸۔ میر محمد تقی میر، کلیات میر (جلد اول) مرتب: کلب علی خاں فائق، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۱۱ء، ص ۳۳۸
۳۹۔ انتظار حسین، جستجو کیا ہے؟ ص ۲۵۸
۴۰۔ میر محمد تقی میر، کلیات میر (جلد اول)، ص ۱۶۳
۴۱۔ انتظار حسین، جستجو کیا ہے؟ ص ۲۷۱
۴۲۔ سودا، مرزا محمد رفیع، کلیات سودا (جلد اول غزلیات)، مرتبہ: محمد شمس الدین صدیقی، ڈاکٹر، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۹۳ء، ص ۵۰۴

۴۳۔ انتظار حسین، جستجو کیا ہے؟ ص ۱۱۷
۴۴۔ امیر مینائی، صنم خانہ عشق، کراچی: مسعود پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۶۴ء، ص ۲۱۶
۴۵۔ انتظار حسین، جستجو کیا ہے؟ ص ۱۴۳
۴۶۔ ناصر کاظمی، دیوان، لاہور: جہانگیر بکڈ پو، ۲۰۰۲ء، ص ۱۵۰
۴۷۔ انتظار حسین، جستجو کیا ہے؟ ص ۲۷۶
۴۸۔ ناصر کاظمی، نشاطِ خواب، لاہور: جہانگیر بکڈ پو، ۲۰۰۱ء، ص ۱۸
۴۹۔ انتظار حسین، جستجو کیا ہے؟ ص ۱۳۸
۵۰۔ احمد مشتاق، کلیاتِ احمد مشتاق، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۹ء، ص ۹۱
۵۱۔ انتظار حسین، جستجو کیا ہے؟ ص ۱۲۸
۵۲۔ م۔ حسن لطیفی، لطیفیات، لاہور: ادارہ نقوش، ۱۹۸۸ء، ص ۴۱
۵۳۔ انتظار حسین، جستجو کیا ہے؟ ص ۲۹۵
۵۴۔ ن۔ م۔ راشد، ماورا، لاہور: مکتبہ اُردو، ۱۹۸۸ء، ص ۵۸
۵۵۔ انتظار حسین، جستجو کیا ہے؟ ص ۲۷۷
۵۶۔ رند، نواب سید محمد خان، دیوان رند معروف بہ گلدستۂ عشق، لکھنؤ: مطبع منشی نول کشور، ۱۹۳۰ء، ص ۲۶۱
۵۷۔ صبیحہ انور، ڈاکٹر، اُردو میں خودنوشت سوانح حیات، ص ۳۵۰
۵۸۔ انتظار حسین، جستجو کیا ہے؟ ص ۴۷
۵۹۔ ایضاً، ص ۹۰
۶۰۔ ایضاً، ص ۱۰۶
۶۱۔ ایضاً، ص ۱۳۴
۶۲۔ ارتضیٰ کریم، ڈاکٹر، (مرتب)، داستان سے دبستان تک، مشمولہ انتظار حسین ایک دبستان، ص ۱۷
۶۳۔ انتظار حسین، جستجو کیا ہے؟ ص ۲۵
۶۴۔ تحسین فراقی، ڈاکٹر، عبدالماجد دریا بادی۔ احوال و آثار، لاہور: ادارۂ ثقافت اسلامیہ، ۱۹۹۳ء، ص ۴۱۴
۶۵۔ انتظار حسین، گلی کوچے، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۷ء، ص ۱۲
۶۶۔ انتظار حسین، جستجو کیا ہے؟ ص ۱۱۴
۶۷۔ ایضاً، ص ۱۱۸
۶۸۔ ایضاً، ص ۱۴۰
۶۹۔ ایضاً، ص ۱۷۷
۷۰۔ ایضاً، ص ۵۰
۷۱۔ ایضاً، ص ۱۳۲، ۱۳۳
۷۲۔ ایضاً، ص ۲۸۵
۷۳۔ ایضاً، ص ۲۵
۷۴۔ ایضاً، ص ۲۱

کتابیات:

۱۔ ابوالاعجاز حفیظ صدیقی، کشاف تنقیدی اصطلاحات، اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۵ء
۲۔ احمد مشتاق، کلیاتِ احمد مشتاق، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۹ء
۳۔ ارتضیٰ کریم، ڈاکٹر، (مرتب)، انتظار حسین ایک دبستان، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۶ء
۴۔ امیر مینائی، صنم خانہ عشق، کراچی: مسعود پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۶۴ء
۵۔ انتظار حسین، بوند بوند، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۴ء
۶۔ انتظار حسین، جستجو کیا ہے؟، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۱ء
۷۔ انتظار حسین، جنم کہانیاں، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۰ء
۸۔ انتظار حسین، چراغوں کا دھواں (یادوں کے پچاس سال)، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۲ء
۹۔ انتظار حسین، نئے شہر پرانی بستیاں، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۹ء
۱۰۔ تحسین فراقی، ڈاکٹر، عبدالماجد دریا بادی۔ احوال و آثار، لاہور: ادارۂ ثقافتِ اسلامیہ، ۱۹۹۳ء
۱۱۔ رند، نواب سید محمد خان، دیوانِ رند معروف بہ گلدستہ عشق، لکھنؤ: مطبع منشی نول کشور، ۱۹۳۰ء
۱۲۔ ریحانہ خانم، سہ ماہی "الزبیر" آپ بیتی نمبر، بہاولپور: اردو اکادمی، ۱۹۶۴ء
۱۳۔ سراج اورنگ آبادی، کلیاتِ سراج، مرتب: عبدالقادر سروری، نئی دہلی: ترقی اردو بیورو، ۱۹۸۲ء
۱۴۔ سلیم اختر، ڈاکٹر: تنقیدی اصطلاحات (توضیحی لغت)، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۱ء
۱۵۔ سودا، مرزا محمد رفیع، کلیاتِ سودا (جلد اول غزلیات)، مرتبہ: محمد شمس الدین صدیقی، ڈاکٹر، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۹۲ء
۱۶۔ سہیل احمد خان، سلیم الرحمٰن، منتخب ادبی اصطلاحات، (تالیف) لاہور: شعبہ اُردو، جی سی یونیورسٹی، ۲۰۰۵ء
۱۷۔ صبیحہ انور، ڈاکٹر، اُردو میں خودنوشت سوانح حیات، لکھنؤ: نامی پریس، ۱۹۸۲ء
۱۸۔ م۔ حسن لطیفی، لطیفیات، لاہور: ادارہ نقوش، ۱۹۸۸ء
۱۹۔ ملاوجہی، قطب مشتری، مرتب: عبدالحق، مولوی، کراچی: انجمن ترقی اُردو، ۱۹۵۳ء
۲۰۔ میر محمد تقی میر، کلیاتِ میر (جلد اول) مرتب: کلب علی خاں فائق، لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۱۱ء
۲۱۔ ناصر کاظمی، دیوان، لاہور: جہانگیر بکڈ پو، ۲۰۰۲ء
۲۲۔ ناصر کاظمی، نشاطِ خواب، لاہور: جہانگیر بکڈ پو، ۲۰۰۱ء
۲۳۔ ن۔م۔ راشد، ماورا، لاہور: مکتبہ اُردو، ۱۹۸۸ء
۲۴۔ "The Oxford English Dictionary" Oxford at the clarendon Press,1999

پروین شاکر کی شاعری میں نِسائی جذبات کا اظہار

عفت سرفراز

Abstract:

Perveen Shakir is one of the shining stars amongst the galaxy of legendary poetess like Ada Jafri, Zuhra Nigar, Kishwar Naheed, Fahmeeda Riaz, Shabnum Shakil and Perveen Fanna Syed who all have the specialty to discuss feminism in their poetry. This article examines the delicate feminine sentiments of Perveen Shakir in her poetry who followed the already mentioned poetess but introduced feminism in advance poetry. A great poetess having multi dimensional poetry but revolving around the feminism. Her five books include Kushboo, Sud Burg, Khud Kalami, Inkaar and Kuf-e-Aiena reflect different shades of feminism. Her poetry seems to be getting matured from Khushboo to Kaf-e-Aiena as she passes through the hardship of life from spinster-hood to motherhood and then deceitfulness to divorce. She stands first among the equal due to her unique style of expressions and her contribution in literature.

محبت کی کہانی اس دنیا کی سب سے پرانی کہانی ہے۔ اُردو ادب میں محبوب کا تصور جا بجا ملتا ہے۔ مگر اُردو شاعری کی ابتداء میں مُسلم ہندوستان کے مخصوص تہذیبی کلچر اور اخلاقی پابندیوں کی وجہ سے محبت کے اظہار کے لیے عام طور پر واحد غائب کا صیغہ استعمال کیا جاتا تھا۔

ڈاکٹر رشید امجد لکھتے ہیں:

"مُسلم شعرا کے تہذیبی رکھ رکھاؤ کی وجہ سے خواتین کا ذکر نمایاں طور پر کرنا معیوب سمجھا جاتا تھا
چنانچہ شاعر مرد ہو یا عورت دونوں محبوب کے لئے ایک ہی صیغہ استعمال کرتے تھے۔"(۱)

اُردو شاعری کی تاریخ پر نظر ڈالیں تو جنوبی ہند میں اُردوئے قدیم کے بعض شعراء کے ہاں نِسائی جذبات کا

اظہار ملتا ہے اس سلسلے میں امیر خسرو کا نام قابل ذکر ہے۔
ڈاکٹر انور سدید لکھتے ہیں:

''امیر خسرو کے اس رویے پر محبت کا ہندوستانی انداز غالب ہے، انہوں نے عورت کے سلگتے ہوئے نسائی جذبے کو اظہار کی آزادی دی، اس میں بنیادی طور پر پریتی پریتم کا پرتو جھلکتا ہے۔''(۲)

بھگتی تحریک کے تحت لکھنے والوں میں میرا بائی کے گیتوں میں عورت کے جذبات کی ترجمانی ملتی ہے۔
ڈاکٹر وزیر آغا لکھتے ہیں:

''دراصل میرا بائی کے گیت ایک عورت کے جسم کی پکار ہیں اور ان میں جذبات کا لوچ اور محبوب کی ذات میں ضم ہونے کا جذبہ بہت توانا ہے''(۳)

شمالی ہند کی شاعری میں نسائی جذبات کا اظہار کرنے والے شعراء میں محمد افضل جھنجھانوی کا نام ملتا ہے۔ اٹھارہویں صدی کے غزل گو شعراء نے بھی ہندی گیتوں میں عورت کے جذبات کو بیان کیا، اس کے بعد ولی دکنی سے لے کر رومانوی تحریک کے شعراء تک سب کے ہاں عورت شاعر کے محبوب کے طور پر سامنے آئی۔ رومانوی تحریک سے وابستہ شعراء اختر شیرانی، فیض احمد فیض، ساحر لدھیانوی، احمد فراز اور ن۔م راشد کی شاعری میں عورت محبوب کی صورت میں جلوہ گر رہی اسی دوران جو خواتین شاعرات سامنے آئیں ان کی شاعری میں محبت کے جذبات کا ذکر تو ملتا ہے مگر ابتداء کی خواتین شاعرات کے ہاں محبوب کے لئے مذکر کا صیغہ استعمال کیا جاتا تھا اور اظہار محبت بھی مرد کی طرف سے ہی کیا جاتا تھا۔

قیام پاکستان کے بعد اُردو شاعرات میں ادا جعفری، زہرہ نگار، کشور ناہید، فہمیدہ ریاض، شبنم شکیل اور پروین فاسئیہ کے نام ملتے ہیں جنہوں نے اپنی شاعری میں نسائیت کا اظہار کیا۔ اُردو شاعری میں نسائی جذبات کے اظہار کی ابتداءادا جعفری نے کی۔ ادا جعفری نے پہلی مرتبہ صیغہ تانیث کا استعمال کرتے ہوئے عشقیہ جذبات کا اظہار کیا۔

تم پاس نہیں ہو تو عجب حال ہے دل کا
یوں جیسے میں کچھ رکھ کے کہیں بھول گئی ہوں

(ادا جعفری)

ادا جعفری کے شعری مجموعے ''میں ساز ڈھونڈتی رہی'' میں پہلی مرتبہ عورت کا دل دھڑکتا ہوا سنائی دیا۔ ادا جعفری کے شعر پڑھ کر واقعی یہ احساس ہوتا ہے کہ انہیں کسی ایسی عورت نے لکھا ہے جو محبت کا اظہار کرتے ہوئے جھجکتی نہیں ہے۔ ادا جعفری کے بعد کشور ناہید اور فہمیدہ ریاض دو ایسے نام ہیں جنہوں نے نسائی کیفیات کا اپنی شاعری میں برملا اظہار کیا ہے۔

کچھ یونہی زرد زرد سی ناہید آج تھی
کچھ اوڑھنی کا رنگ بھی کھلتا ہوا نہ تھا

(کشور ناہید)

کشور ناہید کی شاعری برہنہ حقیقتوں کے اظہار کا نام ہے وہ دنیا میں عورت کو درپیش مسائل پر گہری نظر رکھتی ہے۔ عصری شعور کا اظہار اس کی شاعری میں ملتا ہے اسی لئے اس کے ہاں تلخی کا رنگ غالب ہے۔ جہاں کشور ناہید نے محبت، جدائی اور وصال کی کیفیات کو بیان کیا ہے وہاں کشور ناہید نے ان سفاک حقیقتوں کا اظہار بھی کیا ہے کہ گڑیاؤں سے کھیلنے والی لڑکیاں مردوں کے ہاتھوں میں کیسے کھلونا بن جاتی ہیں۔ کشور ناہید نے عورت کی بے توقیری اور استحصال کو اپنی شاعری میں کھل کر بیان کیا ہے۔

فہمیدہ ریاض نے ایک لڑکی کی حیثیت سے شاعری شروع کی۔ اس کے شعروں میں جذباتیت کا رنگ غالب ہے۔

تزئین لب و گیسو کیسی پندار کا شیشہ ٹوٹ گیا
تھی جس کے لئے سب آرائش اس نے تو ہمیں دیکھا بھی نہیں

(فہمیدہ ریاض)

''پتھر کی زبان'' فہمیدہ ریاض کا پہلا شعری مجموعہ ہے اس کے پیش لفظ میں وہ لکھتی ہیں۔

''یہ نظمیں کیا ہیں؟ ادبی شہ پارے؟ یہ سب تو بکواس ہے یہ ایک متوسط نوجوان لڑکی کی امنگیں ہیں جن میں زندگی کا پیار ہے'' (۴)

ڈاکٹر سلیم اختر مذکورہ دونوں خواتین کی شاعری کے بارے میں لکھتے ہیں:

''کشور ناہید نے ہنڈیا چولہے سے لے کر'' میلی اوڑھنی'' تک گھر میں عورت کی زندگی کے متنوع پہلوؤں پر پُر تاثیر اشعار لکھے جبکہ فہمیدہ ریاض نے حمل کی کیفیات سے جنسی ملاپ تک کے بارے میں حقیقت پسندانہ نظمیں لکھیں''۔ (۵)

نسوانی جذبات کو شدت سے بیان کرنے والی کشور ناہید کے بعد پروین شاکر شعر و ادب کا وہ معتبر نام ہے جو خواتین شاعرات کی صف میں جگمگاتا ہے۔ جدید اردو شاعری کو نسائی لہجے میں متعارف کرنے میں پروین شاکر نے اہم کردار ادا کیا ہے۔ پروین شاکر کے ہاں بھرپور نسائی جذبات کا اظہار ملتا ہے مگر جذبوں کا یہ اظہار اس بے باکی سے مختلف ہے جو ہمیں عصمت چغتائی کے ہاں ملتا ہے۔ جس طرح عصمت چغتائی جیسی بے باک افسانہ نگار کے ہوتے ہوئے قرۃ العین حیدر نے اپنے فنی شعور کا لوہا منوایا اسی طرح اردو شعر و ادب میں خوش گو اور خوش فکر شاعرات ادا جعفری، کشور ناہید، فہمیدہ ریاض اور شبنم شکیل کے ہوتے ہوئے پروین شاکر اپنے منفرد طرز ادا، فکر و شعور کی گہرائی اور نسوانی بصیرت کی وجہ سے سب پر سبقت لے گئیں۔

حیدر قریشی لکھتے ہیں:

''پروین نے کھردری اور نثر نما شاعری کرنے کی بجائے صنف نازک کے لطیف جذبات اور احساسات کو بہت ہی نفاست اور خوب صورتی کے ساتھ اور کسی حد تک باریک پردے کے ساتھ پیش کیا۔ یہی وجہ ہے کہ وہ شاعرات میں اپنے پیش روؤں سے کہیں آگے نکل گئیں۔ (۶)

بلند قامت شاعرہ پروین شاکر کی شاعری کے بہت سے رُخ ہیں مگر اس کی شاعری کا زیادہ تر حصہ وہ ہے جس میں نسائی جذبات کا اظہار کیا گیا ہے۔ سچے اور کھرے نسائی جذبوں کا جو اظہار پروین کے ہاں ملتا ہے وہی اس کی انفرادیت ہے۔ پروین شاکر نے اپنی شاعری میں نسائی جذبات و احساسات کے اظہار سے اردو شاعری کو ایک نیا رنگ اور آہنگ دیا۔ پروین شاکر کی شاعری کا خمیر دراصل نسوانی جذبات و احساسات میں گوندھا ہوا ہے ۔نسائی جذبات کا اظہار صرف پروین شاکر کے بنیادی رجحان کے طور پر ہی نہیں بلکہ اس کی تخلیقی طاقت کے طور پر اُبھر کر سامنے آیا ہے۔

ڈاکٹر اجمل نیازی لکھتے ہیں:

''ہماری ادبی دنیا کی نسائی تاریخ میں پروین شاکر نے محبوبیت کو ایک وقار عطا کیا ہے(۷)

پروین شاکر یورپ کی شاعری سے متاثر تھی کہ جس میں عورت اظہارِ محبت کرتی ہے اس لئے پروین شاکر کی شاعری میں میرا اور سیفو کا رنگ نمایاں نظر آتا ہے۔ پروین شاکر غزل کے سانچے میں میرا بائی کے گیت لکھ کر میرا بائی کا روپ دھار لیتی ہے۔ پروین شاکر نے اپنی نظموں میں خود کو یونانی شاعرہ سیفو اور ہندوستان کی میرا بائی کا ہم قافلہ کہا ہے۔

پروین شاکر کہتی ہیں:

''یہ میرے پیش روہیں جنہوں نے مجھے روشنی دکھائی ہے اور یہ میرے تحت الشعور میں تھی اور اس کا میں نے دو تین جگہ اظہار کیا ہے۔''(۸)

میرا بائی کی شاعری سراسر عشق حقیقی کی شاعری کی ہے جبکہ پروین شاکر نے مجازی شاعری کی ہے لیکن دونوں کے اندر یکساں خوبی یہ ہے کہ دونوں کے کلام میں سوز وگداز، بے تابی و بے خوابی اور خود سپردگی ایک جیسی ہے اور دونوں نے بے ساختہ اور برجستہ شاعری کی ہے۔ سیفو کو چونکہ زندگی اور اس کے حُسن سے محبت تھی اور اس میں کوئی شک نہیں کہ پروین شاکر کو بھی سیفو کی طرح زندگی اور حُسن سے شدید محبت تھی جس کا عکس اس کلام میں جا بجا نظر آتا ہے۔

کوئی سیفو ہو کہ میرا ہو کہ پروین ، اُسے
راس آتا ہی نہیں چاند نگر میں رہنا

(خود کلامی)

پروین شاکر نے اپنے شعری سفر کا آغاز نہایت کم عمری میں کیا۔ پروین شاکر نے محبت کے جذبات کو اپنے رگ وپے میں اُترتا ہوا محسوس کیا ہے اور ان جذبوں کا اظہار اس نے اپنی شاعری میں بڑی ہنرمندی اور خوب صورت لفظوں کے چناؤ سے کیا ہے۔

پروین شاکر چونکہ خوش رنگ پھولوں اور خوش نما رنگوں کی دلدادہ تھی اس لیے اس نے اپنی شاعری کا آغاز ''خوشبو'' (۷) سے کیا ''خوشبو''(۹) کی شاعری خوب صورت خوابوں سے سرشار ایک نوجوان لڑکی کے جذبات و

احساسات کی شاعری ہے۔ اردو شاعری میں اس سے قبل ان جذبات کو بیان نہیں کیا گیا تھا جو نوخیز معصوم دلوں کے تار چھیڑ دیتے ہیں۔ جیسا کہ خود پروین شاکر ''خوشبو'' کے دیباچہ ''دریچہ ءگل سے'' میں لکھتی ہیں:

> ''آئینہ در آئینہ خود کو کھوجتی یہ لڑکی۔ شہر کی اُس سنسان گلی تک آپہنچی ہے کہ مڑ کر دیکھتی ہے تو پیچھے دُور دُور تک۔ کرچیاں بکھری ہوئی ہیں۔ ایسا نہیں ہے کہ اس نے اپنے عکس کو جوڑنے کی سعی نہیں کی۔ کی۔ پر اس کھیل میں کبھی تصویر دھند لا گئی اور کبھی انگلیاں لہولہان ہو گئیں۔ ''خوشبو'' اسی سفر کی کہانی ہے! حیران آنکھوں، شبنمیں رُخساروں اور اُداس مسکراہٹ والی اس لڑکی کو اعتراف ہے کہ یہ کہانی نئی نہیں ہے۔ (اور یہی کیا دنیا کی کوئی کہانی نئی نہیں ہے۔ یہ تو ہمارے اندر کا کہانی کار ہے جو اس کو ایسا سندر بنا دیتا ہے کہ سنسار کا من موہ لے!)''(۱۰)

اس اقتباس کو پڑھ کر پروین شاکر کی نسائی بصیرت کا انداز ہوتا ہے۔ پروین شاکر نے ''خوشبو'' میں ایک لڑکی کے محبت کے مختلف کیفیات سے گزرنے کے عمل کو شعروں میں ڈھالا ہے۔ پروین شاکر نے ''خوشبو'' میں اپنی نسائی بصیرت کے مختلف گوشوں کو وا کیا ہے۔

مجتبیٰ حسین لکھتے ہیں:

> ''سچے اور کھرے نسوانی جذبات کا اظہار جس طرح پروین شاکر نے اپنی شاعری میں کیا اس کی نظیر اردو کی کسی شاعرہ کے ہاں نہیں ملتی۔ قدرت نے پروین کو جو نسوانی بصیرت عطا کی تھی وہی ان کی شاعری کے منفرد لب و لہجے کی امین تھی۔ بے شک ہمارے ہاں اچھی شاعرات بھی رہیں ہیں لیکن ان میں اکثر نے وہی کیا جو ان کا محبوب سننا چاہتا ہے وہ نہیں کہا جو بحیثیت خاتون وہ کہنا چاہتی ہیں۔ نسوانی جذبات کا شیشہ اور شائستہ اظہار ہمیں صرف پروین شاکر کی شاعری میں ملتا ہے''۔(۱۱)

خوشبو کی نظموں اور غزلوں میں محبت کا وہی والہانہ پن اور وارفتگی موجود ہے جو ابتدائی عمر کی بچیوں کی محبت کی پہچان ہوا کرتی ہے۔ محبت ہونے کے بعد دل کا موسم ہی نہیں بدلتا بلکہ چہرے کا رنگ اور ہونٹوں کی مسکراہٹ بھی دل کے موسموں کی غمازی کرنے لگتی ہے۔ مگر عورت ہونے کی وجہ سے زمانے کا خوف اُسے تنہائی میں بھی پریشان کر دیتا ہے۔

کانپ اٹھتی ہوں میں یہ سوچ کے تنہائی میں
میرے چہرے پہ تیرا نام نہ پڑھ لے کوئی

(خوشبو)

تنہائیوں میں کانپ اُٹھنے والی یہ لڑکی چونکہ اپنا بہت سارا سفر خوابوں میں طے کرتی ہے اس لئے اپنی تنہائیوں کو آباد بھی اپنے خوابوں کے شہزادے کے تصورات سے ہی کرتی ہے۔

وہ چاند بن کے میرے ساتھ ساتھ چلتا رہا
میں اُس کے ہجر کی راتوں میں کب اکیلی ہوئی

(خوشبو)

''خوشبو'' میں ہمیں ایک نوخیز لڑکی کے سادہ معصوم عشق کی کہانی ملتی ہے وہ معاملات دل میں مرد کی ساری چالیں سمجھنے کے باوجود انجان بن جاتی ہے۔ وہ لڑکی اپنے محبوب کا بھرم رکھتی ہے یا پھر ہار کے بھی سرخرو رہنا چاہتی ہے۔

میں سچ کہوں گی مگر پھر بھی ہار جاؤں گی
وہ جھوٹ بولے گا اور لاجواب کر دے گا

(خوشبو)

پروین شاکر نے اپنی شاعری میں اشاروں یا رمزو کنایوں کا سہارا لینے کی بجائے کھل کر نسائی جذبات کا اظہار کیا ہے مثلاً:

کیسے کہہ دوں کہ مجھے چھوڑ دیا ہے اُس نے
بات تو سچ ہے مگر بات ہے رُسوائی کی

(خوشبو)

نسوانی جذبات کا اظہار جتنی نزاکت اور فطری انداز میں پروین شاکر نے کیا ہے وہ خال خال ہی کہیں اور نظر آتا ہے ایک مشرقی لڑکی کے جذبات نہ صرف معصوم ہوتے ہیں بلکہ کسی بھی قسم کی بناوٹ سے بھی عاری ہوتے ہیں ان جذبات کو پروین شاکر کتنی سادگی سے بیان کرتی ہے۔

کہیں رہے وہ، مگر خیریت کے ساتھ رہے
اُٹھائے ہاتھ تو یاد ایک ہی دُعا آئی

(خوشبو)

ایک معصوم لڑکی کے دل میں محبوب کو ایک نظر دیکھنے کی خواہش انگڑائی لیتی ہے تو محبوب کے سواگت کے لئے پھول چننے میں اتنی مگن ہو جاتی ہے کہ اُسے محبوب کی آمد کا احساس ہی نہیں ہوتا اس مدہوشی کی کیفیت کو پروین اس طرح بیان کرتی ہے۔

میں پھول چنتی رہی اور مجھے خبر نہ ہوئی
وہ شخص آکے میرے شہر سے چلا بھی گیا

(خوشبو)

پروین شاکر کے ہاں محبت کے سفر میں خوشی کی لذتوں کے ساتھ ساتھ ہجر و فراق کے کڑے مراحل بھی محبت کے راستے میں حائل نظر آتے ہیں۔

بس یہ ہوا کہ اس نے تکلف سے بات کی
اور ہم نے روتے روتے دوپٹے بھگو لئے
(خوشبو)

پروین شاکر ایک دفعہ محبت پا لینے کے بعد خود سپردگی پر یقین رکھتی ہے اس کی والہانہ محبت فقط یہ تقاضا کرتی ہے کہ وہ ہر وقت اپنے محبوب کے گرد طواف کرتی رہے خواہ وہ بے وفائی کر رہا ہو۔

وہ کہیں بھی گیا، لوٹا تو میرے پاس آیا
بس یہی بات ہے اچھی میرے ہر جائی کی
(خوشبو)

ایک لڑکی اپنے دکھوں کو چھپانے کے لئے صبر وضبط کا سہارا لیتی ہے اور کمال ضبط کو آزمانا جو کسی امتحان سے کم نہیں ہوتا، پروین شاکر اس امتحان پر بھی پوری اترتی ہے۔

کمالِ ضبط کو خود بھی تو آزماؤں گی
میں اپنے ہاتھ سے اُس کی دُلہن سجاؤں گی
سپرد کرکے اُسے چاندنی کے ہاتھوں میں
میں اپنے گھر کے اندھیروں کو لوٹ آؤں گی
(خوشبو)

پروین شاکر اگر طنز یا شکوہ کرتی ہے تو شائستگی کا پہلو نہیں چھوڑتی۔ پروین شاکر کی پوری شاعری میں رکھ رکھاؤ، نفاست اور تہذیبی شائستگی کا رنگ نمایاں نظر آتا ہے۔ تیکھا مگر شائستہ لہجہ پروین شاکر کا مخصوص پیرایہ اظہار ہے۔

اوروں کا ہاتھ تھامو، انہیں راستہ دکھاؤ
میں بھول جاؤں اپنا ہی گھر، تم کو اس سے کیا
(خوشبو)

پروین شاکر کی شاعری نسائی تمثالوں دُلہن، چوڑیاں، سیج، حیا، افشاں اور بندیا سے عبارت ہے۔ ''خوشبو'' سے ''صد برگ'' تک ان کا ذکر بار بار ملتا ہے۔ پروین شاکر کی شاعری چوڑیوں کی کھنک اور چنری کے رنگوں سے بجی ہوئی ہے۔ خوشبو میں ''کشف''، ''کنگن بیلے کا''، ''کانچ کی سُرخ چوڑی'' اور ''گوری کرت سنگھار'' ایسی نظمیں ہیں جو خالص نسائیت کی مظہر ہیں۔

پروین شاکر کی شاعری میں ''جاناں''، ''جان'' اور ''جانِ حیات'' کی تکرار بار بار ملتی ہے مگر پروین شاکر نے ایسے الفاظ و تراکیب کا استعمال اس قدر خوب صورتی اور نزاکت سے کیا ہے کہ قاری کو اکتاہٹ یا جھنجھلاہٹ نہیں ہوتی اس ضمن میں خوشبو میں نظم ''ڈیوٹی'' قابلِ ذکر ہے۔

''خوشبو'' کی زیادہ تر شاعری رنگوں اور خوشبوؤں کی باتیں کرنے والی ایک جذباتی لڑکی کی شاعری ہے

۔پروین شاکر نے ''خوشبو'' میں کچی عمر کی لڑکیوں کے خوابوں، جذبوں اور خواہشوں کی ترجمانی بڑے خوب صورت انداز میں فنکارانہ شعور کے ساتھ کی ہے۔

پروین شاکر کا دوسرا شعری مجموعہ ''صد برگ'' (۱۲) اس کے فن کے ارتقاء کو ظاہر کرتا ہے۔ اس مجموعے میں ایک کچی عمر کی لڑکی کے خوابوں کی جگہ زندگی کی تلخ حقیقتوں نے لے لی ہے۔ ''صد برگ'' میں غمِ جاناں کے ساتھ ساتھ غمِ دوراں کا ذکر بھی ملتا ہے۔ اس مجموعے میں مناظرِ فطرت، وصل اور جدائی کی کیفیات اور عورت کے نسائی اور سماجی مسائل کو موضوع بنایا گیا ہے۔ ''صد برگ'' کی شاعری پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ پروین شاکر ابھی تک کچی عمر کی لڑکیوں کی تصورات میں گم نہیں ہے بلکہ اب اسے زندگی کے حقائق و راس کی تلخیوں کا ادراک ہو چکا ہے۔

پروین شاکر لکھتی ہے:

بجھ گئی آنکھ تو پیرا ہن تر کیا لائے
چاہ سے اب مرے یوسف کی خبر کیا لائے
شب گزارو! وہ ستارہ تو مرا ڈوب چکا
اب دمِ صبح دعاؤں میں اثر کیا لائے

(صد برگ)

''صد برگ'' کی شاعری پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ پروین شاکر کا محبت کرنے کا انداز اب بدل چکا ہے۔ ''خوشبو'' میں جذباتی شعر کہنے والی پروین شاکر نے ''صد برگ'' میں فرسودہ رسومات میں جکڑی ہوئی اور روایات کے بوجھ تلے دبی مجبور اور بے بس عورت کا اپنا موضوع بنایا ہے۔

فتح محمد ملک ''صد برگ'' کے بارے میں لکھتے ہیں:

''پروین نہایت چھوٹی صداقتوں سے بڑی صداقتوں کا رختِ سفر باندھ کر بدن کی سوچ اور سوچ کے بدن کی شاعری سے آگے منزلوں کی تمنائی بن جاتی ہے۔ اب ان کی شاعری فقط نسائی جذبوں کی ترجمانی کی بجائے ایک حساس اور باشعور شخص کے انسانی خوابوں کی ترجمان بن جاتی ہے''۔ (۱۳)

پروین شاکر نے ''صد برگ'' میں دنیا کے مسائل اور دکھوں کو اپنی ذات سے تعلق بنا کر واضح کیا ہے۔ ایک بیوروکریٹ ہونے کے باوجود پروین شاکر اندر سے ایک روایتی عورت ہے۔ پروین شاکر نے مردوں کے ساتھ شانہ بشانہ دفتروں میں کام کرنے والی عورت اور اس کو درپیش مسائل کو موضوع بنا کر اردو شاعری کی روایتی عورت کو ایک نیا کردار عطا کیا ہے۔ ''ورکنگ وومن'' اور ''اسٹینوگرافر''، ''صد برگ'' میں شامل ایسی نظمیں ہیں جن کو پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ پروین شاکر عورت کی نفسیات سے خوب واقف تھی۔ ان نظموں میں کارکن عورت کے مسائل کو براہِ راست موضوع بنایا گیا ہے۔ پروین شاکر کی شاعری کربِ حیات کی شاعری ہے اس نے شاعر کو اظہارِ ذات کا وسیلہ بنایا۔ اس نے اپنی ذات کو حوالہ بنا کر خواتین کے طبقے کی بھرپور نمائندگی کی ہے۔

ڈاکٹر سلیم اختر لکھتے ہیں:

"اس نے نسوانی سائیکی کے نہاں خانوں کے کرن سے اشعار منور کئے اور وجود زن کو تصویرِ کائنات کا رنگ دینے کے ساتھ ساتھ نسوانی شخصیت کے لینڈ اسکیپ کو تخلیقی ترفع سے روشناس کرایا.... اس کے ہاں ذات کا حوالہ خاصا قوی ہے مگر اس کی "میں" محض نرگسی "میں" نہیں بلکہ یہ "میں" عورت اور عورت پن کی تفہیم کے لئے کثیر المعانی استعارے کی صورت اختیار کرگئی۔"(۱۴)

"صد برگ" کے اشعار میں ایک عورت کی تنہائی کا دُکھ، زمانے کی سفاکیوں اور تلخیوں کا اظہار ملتا ہے۔

اپنی تنہائی میرے نام پہ آباد کرے
کون ہو گا جو مجھے اُس کی طرح یاد کرے
اپنے قاتل کی ذہانت سے پریشان ہوں میں
روز اِک موت نئے طرز کی ایجاد کرے

(صد برگ)

پروین شاکر کا تیسرا مجموعہ "خود کلامی"(۱۵) ہے جس میں صد برگ کی نسبت تجدید وفا، تنہائی اور اکیلے پن کا ذکر زیادہ ہے۔ "خود کلامی" کی شاعری پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ پروین شاکر کا رومانی اور جذباتی پن اب ختم ہو چکا ہے۔ "خود کلامی" میں پروین شاکر ایک "ماں" کے روپ میں جلوہ گر ہوئی ہے۔

"خود کلامی" میں "میرا لال"، تیری موہنی صورت"، "کائنات کے خالق"، اُس کی آواز" اور "نوشتہ" ایسی نظمیں ہیں جن میں ایک دُکھی ماں کے جذبات کا اظہار کیا گیا ہے۔ ان نظموں میں خاص طور پر" کائنات کے خالق" ایک ایسی نظم ہے جو ایک باوقار ماں کی عظمت کی تصویر پیش کرتی ہے اس نظم میں ایک ماں کے پاکیزہ اور سچے جذبات کی عکاسی کی گئی ہے۔"نوشتہ" ایک ایسی نظم ہے جس میں پروین شاکر کی ذاتی زندگی کا کرب نمایاں ہے اس نظم میں وہ اپنے بیٹے "مراد" کے مستقبل سے خوف زدہ ہے وہ مراد کی سماجی حیثیت کو کس قدر کرب کے ساتھ پیش کرتی ہے۔

"نوشتہ"

میرے بچے!
تیرے حصے میں بھی یہ تیر آئے گا
تجھے بھی اس پدر بنیاد دُنیا میں، بالآخر
اپنے یوں مادر نشان ہونے کی، اِک دن
بڑی قیمت ادا کرنی پڑے گی۔

(خود کلامی)

عورت کے سارے روپ پروین شاکر کے شعری پیراہن میں موجود ہیں یہی وجہ ہے کہ خود کلامی میں وہ ماں بن کر گیتو کے لیے ایسے شعر کہتی ہے جو نہ صرف ممتا کے جذبے سے لبریز ہیں بلکہ ان میں ماں ہونے کا فخر بھی نمایاں ہے۔

''تیری موہنی صورت''
ہاں مجھے نہیں پروا
اب کسی اندھیرے کی
آنے والی راتوں کے
سب اُداس رستوں پر
ایک چاند روشن ہے
تیری موہنی صورت!

پروین شاکر کو اپنے بیٹے سیّد مراد علی (جسے وہ گیتو کہتی تھی) سے بہت محبت تھی ایک دفعہ پروین شاکر نے اپنے ایک انٹرویو میں کہا۔

''شاعری میری رُوح ہے، نوکری میری ضرورت ہے، اور بچہ میری زندگی ہے''(۱۶)

خود کلامی کی اکثر نظموں میں اُداسی، دُکھ اور احساسِ محرومی کی پرچھائیاں ہیں۔'' بے بسی کی ایک نظم'' پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ'' خود کلامی'' کی شاعری ایک ایسی عورت کی شاعری ہے جو اپنی ذات کی تنہائیوں میں اسیر ہے اور جس کے اردگرد شکستہ آرزوؤں کے آسیب منڈلا رہے ہیں۔ خود کلامی میں تجدیدِ وفا کی خواہش کا اظہار بھی کہیں کہیں ملتا ہے۔

آج کی رات تو سونے کی نہیں ہے جاناں!
آج کی رات ہے تجدیدِ ملاقات کی رات
(خود کلامی)

خود کلامی میں زیادہ تر عورت کے مسائل کو اہمیت دی گئی ہے۔ اس مجموعے میں'' خود کلامی'' کے نام سے ایک ایسی نظم ہے جس میں پروین شاکر نے May Day سے اپنے آپ کو وابستہ کر کے تمام ورکنگ ویمن کی نمائندگی کی ہے یہ نظم مزدوروں کے ساتھ ساتھ حقوقِ نسواں پر بھی ایک طنز ہے۔

پروین شاکر کا چوتھا شعری مجموعہ'' انکار''(۱۷) ہے جس میں عورت کی تنہائی کا کرب شدت سے ملتا ہے۔'' انکار'' میں ایک ایسی عورت کے جذبات کی ترجمانی کی گئی ہے جو روح کی تنہائی کے عذاب سہتی ہے اور دوسری طرف اُسے زمانے کی بے رحم اور تلخ حقیقتوں کا بھی سامنا ہے۔'' انکار'' میں'' حبس بہت ہے''،'' بہت دل چاہتا ہے''،'' چیلنج''،'' شہزادی کا المیہ'' اور'' سندھ کی ایک بیٹی کا اپنے رسولؐ سے ایک سوال'' وغیرہ ایسی نظمیں ہیں جو احساسِ محرومی اور حزن و ملال کی کیفیات سے پُر ہیں۔ نسائی جذبات سے بھر پور ان نظموں میں معاشرے کی

سفاکیوں اور بے رحمیوں پر گہرا طنز ملتا ہے۔ ایک تنہا اور مجبور عورت جس طرح زندگی کے تلخ حقائق کا سامنا کرتی ہے اس کا ذکر "انکار" میں ملتا ہے۔ انکار میں شامل "ٹماٹو کیچپ" ایسی ہی ایک نظم ہے جس میں پروین شاکر نے جواں مرگ شاعرہ سارا شگفتہ کی زندگی اور موت کے المیے کو بیان کیا ہے۔

"انکار" میں "شرارت سے بھری آنکھیں" اور "مراد" میں ماں کے خوبصورت جذبوں کی بہت منفرد انداز میں عکاسی کی گئی ہے۔ نظم "جدائی کی پہلی رات" جو اس نے اپنے بیٹے کے لیے لکھی ہے اس میں ماں کا روپ دیکھیں تو Possessiveness کی ایسی مثال اردو شاعری میں اور کہیں نظر نہیں آتی پروین شاکر بیٹے میں اپنے محبوب کا چہرہ تلاش کرتی نظر آتی ہے۔

انوار شریف لکھتے ہیں:

> "بیٹے کی محبت میں وہ سراپا ایثار بن گئی شمع محفل بن کر تسکین دل و دماغ کی بجائے ماں کا بنتی چولا پہن کر سدا کے لئے گیتو کی گیتا کا روپ دھار بیٹھی۔ دنیا اور اس کے رنگ و بو اس کے نزدیک بے معنی ہو گئے اس کی راہ میں بے شمار کانٹے اس کی استقامت کے آگے زیادہ دیر نہ ٹھہر سکے۔" (۱۸)

انکار کی شاعری اس عورت کی شاعری ہے جس کے جذبات واحساسات کو غموں کی تپش نے جھلسا دیا ہے اور زندگی کی روشنیوں کو اندھیروں میں بدل دیا ہے۔ پروین شاکر نے اپنے اندر کے کرب کو زمانے کی نظروں سے تو چھپائے رکھا مگر یہ کرب اندر سے اس کو سلگاتا رہا۔

وہ مجھ کو چھوڑ کے جس آدمی کے پاس گیا
برابری کا بھی ہوتا تو صبر آجاتا

(انکار)

پروین شاکر کا آخری مجموعہ کلام "کفِ آئینہ" (۱۹) ہے جو اس کی وفات کے بعد شائع ہوا۔ "کفِ آئینہ" میں بھی "انکار" کی طرح دکھ اور پچھتاوے کی کیفیات مختلف رنگوں میں موجود ہیں۔ "کفِ آئینہ" کے کلام میں ایک خاص بات یہ ہے کہ اس میں بہت سے ایسے شعر شامل ہیں جن میں ایسے اشارے دیے گئے ہیں کہ جیسے پروین شاکر کو قبل از وقت موت کا علم ہو گیا تھا مثلاً:

وقتِ رخصت آگیا، دل پھر بھی گھبرایا نہیں
اس کو ہم کیا کھوئیں گے، جس کو کبھی پایا نہیں
زندگی جتنی بھی ہے اب مستقل صحرا میں ہے
اس صحرا میں تیرا دُور تک سایہ نہیں

(کفِ آئینہ)

غم کی شدت نے تمام امیدوں کو جلا کر راکھ کر دیا ہے۔ "کفِ آئینہ" کا کلام ایک ایسی ہاری ہوئی عورت کی

ترجمانی کرتا ہے۔

پروین شاکر کے پہلے مجموعے "خوشبو" سے لے کر آخری مجموعے "کفِ آئینہ" تک کے اجمالی جائزے کے بعد ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ پروین شاکر ایک رومانوی شاعرہ ہیں جس میں ہر طرف رُومانوی اور نسائی جذبوں کے رنگ بکھرے ہوئے ہیں۔ پروین شاکر نے چاہت سے خواہش وصال اور ملاپ سے جدائی تک کے تمام فطری نسوانی جذبات کا بھر پور اظہار کیا ہے۔

پروین شاکر کی شاعری میں عورت کے سارے روپ ملتے ہیں کہیں کنواری لڑکی کے نوخیز جذبات اور وارفتگی نمایاں نظر آتی ہے اور کہیں ایک ماں کا گیتو کے لئے گہرا عشق نظر آتا ہے۔ ایک لڑکی سے لے کر ماں کے معتبر منصب تک فائز عورت کے کردار کو پیش کرنا اور اپنے بچے کو" میرے لال" " میرے بچے" کہہ کر مخاطب کرنا اُردو شاعری میں بالکل منفرد اور انوکھا اضافہ ہے۔

پروین شاکر کی شاعری کے تمام مجموعے نسائی جذبوں کے اظہار کی خوب صورت مثالیں ہیں۔ پروین شاکر نے عشق و محبت کے معاملات کو بے تکلف اور بے جھجک انداز میں بیان کیا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ پروین شاکر نے نسائی جذبات کا بے باک اظہار کیا ہے مگر اس نے کہیں بھی حد سے تجاوز نہیں کیا۔ پروین شاکر نے نسائی آواز کے اظہار میں ایک باوقار اضافہ کیا ہے۔ پروین شاکر نے عورت کو بڑے شائستہ، مہذب اور بھر پور انداز میں پیش کیا ہے۔

پروین شاکر کی شاعری ایک مثلث کی مانند ہے جس کے تین کونے ہیں مرد، عورت اور محبت مگر اس کا مطلب ہرگز یہ نہیں کہ پروین کے ہاں موضوعات کی تنگی یا یکسانیت پائی جاتی ہے اس کے برعکس پروین کا کینوس بہت وسیع ہے۔ پروین شاکر کی شاعری کو محض نسائی جذبات کے اظہار کی شاعری کا نام دے کر اس کے فن کو محدود نہیں کیا جا سکتا۔

ڈاکٹر سلطانہ بخش لکھتی ہیں:

> "پروین شاکر کی شاعری میں جرأت اظہار کی ایک واضح صورت نظر آتی ہے اپنی مختصر تخلیقی زندگی میں اس نے ایک رومانی نوخیز لڑکی سے ایک پختہ کار، پختہ ذہن خود آگاہ عورت تک کے سب مدارج کو اپنے تخلیقی تجربے میں ڈھالا اور یہ ان کی بہت بڑی انفرادیت ہے کہ انہوں نے اپنے عہد کی سچائی بیان کرنے میں کبھی کم ہمتی کا مظاہرہ نہیں کیا ان کے اندر کی نسائی جرأت نے انہیں بے باک اظہار کا حوصلہ دیا ہے۔" (۴۰)

پروین شاکر نے جدید اردو شاعری کو نسائی لہجے میں متعارف کرانے میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ بلاشبہ پروین شاکر اپنے مخصوص لہجے، طرزِ احساس اور نسوانی بصیرت کی بدولت اپنی ہم عصر شاعرات کی صف میں ایک نمایاں مقام رکھتی ہے اور اس نے ادب کو ناقابلِ فراموش تخلیقات عطا کی ہیں۔

حوالہ جات:

۱۔ رشید امجد (ڈاکٹر)، "مقالہ اردو شاعری میں عورت کا تصور" مشمولہ **تاریخ ادبیات میں خواتین کا کردار**، اسلام آباد، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، ۱۹۹۶
۲۔ انور سدید (ڈاکٹر)، **اردو ادب کی تحریکیں**، کراچی، انجمن ترقی اردو ۱۹۸۵، ص: ۱۶۷
۳۔ وزیر آغا (ڈاکٹر)، **اُردو شاعری کا مزاج**، لاہور، مکتبہ، عالیہ، ۱۹۷۸، ص: ۱۸۴
۴۔ فہمیدہ ریاض، **پتھر کی زبان**، کراچی، مکتبہ دانیال، ۱۹۸۱، ص: ۷
۵۔ سلیم اختر (ڈاکٹر)، **اُردو ادب کی مختصر ترین تاریخ**، لاہور، سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۰، ص: ۶۰۵
۶۔ حیدر قریشی، "پروین شاکر۔ نسائی شاعری کی آن"، مضمون مشمولہ سہ ماہی **شعرو سخن**، مانسہرہ اگست تا اکتوبر ۲۰۰۰
۷۔ پروین شاکر، انٹرویو مطبوعہ، **نوائے وقت**، ۸ جون ۱۹۸۳
۸۔ اجمل نیازی (ڈاکٹر) ہفت روزہ **تصویرِ پاکستان**، ۲۵ نومبر ۱۹۹۴
۹۔ پروین شاکر **خوشبو**، اسلام آباد، مراد پبلی کیشنز، ۱۹۹۲ء طبع دوم
۱۰۔ پروین شاکر، "دیباچہ۔ دریچہ گل سے"، **خوشبو**، اسلام آباد مراد پبلی کیشنز، ۱۹۹۲ء طبع دوم، ص: ۱۷
۱۱۔ مجتبیٰ حسین، "میں سمندر دیکھتی ہوں تم کنارہ دیکھنا" مضمون مشمولہ **پروین شاکر : شخصیت فکر وفن**، مرتبین ڈاکٹر سلطانہ بخش، پروین قادر آغا، اسلام آباد، مراد پبلی کیشنز، ۱۹۹۵، ص: ۱۵۴
۱۲۔ پروین شاکر، **صد برگ**، اسلام آباد، مراد پبلی کیشنز، ۱۹۹۳ء طبع دوم
۱۳۔ فتح محمد ملک، "چھوٹی حقیقتوں سے بڑی حقیقتوں کا سفر" مضمون مشمولہ **پذیرائی**، ڈاکٹر سلطانہ بخش، اسلام آباد، لفظ لوگ پبلی کیشنز، ۲۰۰۳، ص: ۶۵
۱۴۔ سلیم اختر (ڈاکٹر)، "تراش کر جو زبان کو قلم اٹھاتے ہیں" مضمون مشمولہ **خوشبو کی سفر**، مرتبہ ڈاکٹر سلطانہ بخش، اسلام آباد، لفظ لوگ پبلی کیشنز، ۲۰۰۲، ص ۵۷۔۵۸
۱۵۔ پروین شاکر، **خود کلامی**، اسلام آباد، مراد پبلی کیشنز، ۱۹۸۵ء
۱۶۔ پروین شاکر، انٹرویو از **نیلام گھر**، لاہور پاکستان ٹیلی ویژن، ۹ جولائی ۱۹۹۰ء
۱۷۔ پروین شاکر **انکار**، اسلام آباد مراد پبلی کیشنز، ۱۹۹۰ء
۱۸۔ انوار شریف، "گیتو کی گیتا" مضمون مشمولہ **فکر و فن** از احمد پراچہ، لاہور مقبول اکیڈمی، ۱۹۹۹، ص: ۱۴۹
۱۹۔ پروین شاکر، **کفِ آئینہ**، اسلام آباد، مراد پبلی کیشنز، ۱۹۹۶
۲۰۔ سلطانہ بخش (ڈاکٹر)، **پروین شاکر شخصیت اور فن**، اسلام آباد، اکادمی ادبیات پاکستان، ۲۰۰۷، ص: ۱۰۱

◁▷

ڈاکٹر تبسم کاشمیری کی منتخب نظمیں ___ ایک تنقیدی جائزہ

ڈاکٹر صدف بخاری

Abstract:

This paper explores stylistic peculiarities of Tabassum Kashmiri's poetry in the perspective of 'Linguistic Formation' a literary movement of the 1960's Kashmir himself remained ardently associated with. Although his later poems are quite reminiscent of a macabre and unquestionably an aesthetic imagery, quite discernible in his later poems is a bifurcation into two categories __ violence and a stoic resistance imbued in divinc fold, an imagery which is tour de force of Tabassum Kashmiri's poetry. On the whole, his poems genuinely hold a mirror to contemporary poetic trends and shifting paradigms of fear and angst, which have actually impelled the researcher to take up the arduous task of analyzing his poetry.

ڈاکٹر تبسم کاشمیری کی یہ نظمیں ساٹھ کی دہائی میں متعارف ہونے والے ایک نئے شعری اسلوب کی نمائندگی کرتی ہیں تاہم ان نظموں کا مجموعی تاثر اس دور کی لسانی تشکیلات کے تحت سامنے آنے والی شاعری سے قدرے مختلف بھی ہے۔

زیرِ نظر شعری مجموعے "تمثال اور دوسری نظمیں" کا زمانۂ تخلیق (۱۹۸۱-۱۹۶۱ء) ہے اور یہ زمانہ ہماری قومی زندگی میں طویل دور کی آمرانہ حکومتوں کے زیرِ اثر رہا یہی وجہ ہے کہ ایک گھٹن اور پژمردگی کا احساس ان تخلیقات میں واضح طور پر محسوس ہوتا ہے۔

تاریخی اعتبار سے یہ دور ترقی پسند تحریک کی بازگشت کی تاثیر بھی رکھتا ہے اور حلقہ اربابِ ذوق کے ثمرات بھی سمیٹ رہا ہے۔

حلقہ اربابِ ذوق کے نمائندہ فن پاروں میں موضوعات کی نسبت اسلوب اور ہیئت پر زیادہ توجہ دی جا رہی تھی اس لیے زیرِ مطالعہ نظموں کے موضوعات کے ساتھ ساتھ ان کا اسلوب بھی قابلِ توجہ ہے یہ وہ دور ہے جب نوجواں

شعرا کی ایک مختصر سی جماعت شعر و ادب کے مرکزی دھاروں سے کسی حد تک منفرد نظر آنے کی کوشش کرتی ہے اور اپنے شعری اظہار کے لیے شہری زندگی کا روزمرّہ اور ڈکشن بروئے کار لاتی ہے۔

افتخار جالب کا نام اور کلام اس حوالے سے ایک اہم دستاویز ہے کہ اُنھوں نے اپنے اظہار میں نئے اسلوب سخن کی نمائندگی کی بلاشبہ ان کی حیثیت ایک سرخیل کی سی ہے جنہوں نے لکھنے والوں کی ایک معقول تعداد کو متاثر کیا البتہ سوچے سمجھے انداز کی شعوری کوششیں اس اندازِ سخن کو اپنانے والوں کے لیے سودمند ثابت نہ ہوئیں اور محض ایک نیا لفظ برتنے کے شوق میں شعریت کا عنصر زائل ہونے لگا۔

یہ بات بہرحال قابلِ ذکر ہے کہ لسانی تشکیلات کی اس ادبی تحریک نے جدید شعری ڈکشن میں کچھ اہم اضافے بھی کیے اور اپنے پیچھے آنے والوں کے لیے اچھی مثالیں بھی چھوڑیں ___ شہری زندگی کی مصنوعی فضا اور چکاچوند کو شعری اظہار میں سمونے کے لیے نیا ڈکشن متعارف کروایا گیا اور پہلی دفعہ برملا اُن الفاظ کو برتا گیا جو صرف عام کاروباری گفتگو یا روزمرّہ تک محدود تھے یوں شاعرانہ اظہار میں شہری زندگی کی بول چال کے بہت سے الفاظ بھی سامنے آئے جو جدید اشیائے صرف کے نام تھے یا اُن ایجادات کے نام بھی تھے جن کا کوئی نعم البدل اُردو زبان میں موجود نہیں تھا لکھنے والوں کی اس جماعت کی یہ لسانی بغاوت یقیناً ذخیرہ الفاظ میں اضافے کا باعث بنی۔ ڈاکٹر تبسم کاشمیری بھی نوجوانوں کی اِسی جماعت کے ایک رُکن رہے ہیں جنہوں نے نئے شعری اظہار کو نئے اسلوب سے آشنا کیا۔ تبسم کاشمیری کی نظموں کا بنیادی مسئلہ نئی لفظیات ہی کو رائج کرنے کا مسئلہ نہیں بلکہ نئی شعری صورتِ حال کو جدید شعری منظر نامے کے حوالے سے دیکھنا ہے۔

سیاسی و سماجی حالات کی روایتی جانچ پرکھ میں پڑے بغیر اگر مختصراً بیان کیا جائے تو یہ دَور ہمارے ادب میں آزادیِ اظہار کا دَور نہیں تھا جن لوگوں نے ایک وطن بنتے دیکھا اور کسی حد تک عملاً بھی اس کی تشکیل میں شریک کار رہے اُنھوں نے ایک غیر مستحکم ریاست میں مجبوری کی زندگی گزارنے کے خواب نہیں دیکھے تھے لیکن خواب پر لحۂ معروض کو سبقت ہوئی۔

ایک بڑے مرکز سے ٹوٹنے کے بعد اور پھر کسی نئے دھارے میں شامل نہ ہوسکنے کا خوف اب ہزیمت اور درماندگی میں بدلنے لگا اور ہر آن زندہ رہنے پر مُصر زندگی اپنے تمام خارجی و باطنی تقاضوں سمیت آگے بڑھتی رہی۔ خارج کا تو بھلا ہو کہ اسے نئے زمانے سے پسماندگی کی جگہ "ترقی" اور جمود کی جگہ "تبدیلی" کے تحفے ملے لیکن ان کی قیمت باطنی دنیا سے وصول کی گئی۔ ہجرتیں، جلاوطنیاں، نقل مکانیاں، اجنبیت اور خوف اس دُنیا کا تعارف بن گئے۔ تبسم کاشمیری کی نظم اِسی پس منظر کی زائیدہ ہے۔

کہا جاتا ہے کہ شاعری حافظے کی سوتیلی بیٹی ہے اِس لیے اچھی شاعری سے ہرگز یہ توقع نہیں ہوتی کہ وہ گزرے ہوئے واقعات یا درپیش صورتِ حال کو بعینہٖ اپنے اظہار کا موضوع بنائے بلکہ اس کے لیے ایسی ہنرمندی درکار ہے جو اسے اطلاع یا رپورتاژ کے پیرائے سے الگ کردے اسی لیے خالص شاعرانہ ہنرمندی تلخی دوراں کے بیان میں بھی اس کے تخلیقی حُسن کو مجروح نہیں کرتی لطافتِ بیان کو صیقل کرنے کے لیے اس حوالے سے شاعر جن

وسیلوں سے کام لیتا ہے امیجری ان میں سے نہایت اہم وسیلہ ہے۔ تبسم کاشمیری بھی اپنے شعری اظہار کے لیے اپنے سب سے اہم ہنر امیجری سے بھرپور کام لیتے ہیں۔

تبسم کاشمیری کے ہاں الفاظ متحرک و مستعد بھی ہیں اور تھکے ماندے، روتے بسورتے بھی، روپہلی مزہ و روشنی کے استعارے بھی اور ہمارے دل و دماغ میں چھپے الم خانوں کے چراغ بھی۔

موضوعاتی اعتبار سے ان نظموں کی فضا ایک مکمل شہر آشوب کی سعی ہے جس میں ہر آن ظلم سہتی مخلوق انفرادی اور اجتماعی سطح پر جینے کی سعیِ لاحاصل میں مصروف ہے قدم قدم پر عفریتوں کی گھاتیں ہیں اور انسان اپنے انسان ہونے کے وصف سے محروم ہوتا نظر آتا ہے۔ یہ انسان ظلم سہنے والا بھی ہے اور ظلم کرنے والا بھی۔

تبسم کاشمیری کی نظم کا ایک رنگ انفعالی بھی ہے لیکن یہ تخیلاتی سطح کی رومانوی انفعالیت نہیں بلکہ اپنے ماحول سے برسرِ پیکار ایک ایسے شخص کو سامنے لاتی ہے جو اپنے گرد و پیش پھیلی وسعتوں میں تنہا رہ گیا ہے یہ نئے زمانے کا وہ نیا انسان ہے جو اپنے عہد سے کوئی ربطِ پیہم استوار کرنے میں ناکام رہا ہے۔ یقیناً ہر عہد کے نئے لوگوں کو بدلتی ہوئی اقدار میں اپنے آپ کو سنبھالنے کے لیے ایسے ہی جتن کرنے پڑتے ہوں گے لیکن اس عہد کی خاصیت یہ ہے کہ واقعی یہ عہد برق رفتاری، بربریت، آمریت، عالمگیریت اور اس سارے ہجوم سے باہر نکل کر آنے کی کوشش کرتی ہوئی فرد کی انفرادیت کا عہد ہے۔

اس حوالے سے پروفیسر شمیم حنفی لکھتے ہیں:

> ''.... ہندو پاک کے بڑے شہروں اور مغرب کے شہروں کی تمدنی اور ذہنی فضا میں مماثلت کا رنگ رفتہ رفتہ گہرا ہوتا جارہا ہے سائنس اور سماجی علوم (خصوصاً عمرانیات) کی ترقی نے یہ احساس عام کردیا ہے کہ اس لامحدود نظامِ شمسی میں کرہ ارض کی حیثیت ایک چھوٹے سے گھر اور اس پر بسنے والوں کی حیثیت ایک مختصر سے خاندان سے زیادہ نہیں لیکن ستم ظریفی یہ ہے کہ نوعِ انسانی کی وحدانیت کے ساتھ ساتھ افکار و اقدار نیز عقائد و نظریات کی کثرت اور ان کی باہمی پیکار کا احساس بھی تاریخ کے کسی دور میں آج کی بہ نسبت شدید ترنہیں رہا انسانوں کے خوف اور اندیشے مشترک ہیں لیکن جذباتی لاتعلقی اور ایک سرد مہر معروضیت نے ہر احساسِ قرب کو پسپا کردیا ہے۔ اجتماعی مصائب و مسائل کے باوجود زندگی ایک انفرادی مسئلہ بن گئی ہے۔''[۲۶]

Post colonial اثرات اس سارے عہد پر ایک سیاہ رات کی طرح چھائے ہوئے جس سے انسان کی سائیکی بڑے منفی انداز میں متاثر ہو رہی ہے۔ اس سب کچھ کے باوجود تبسم کاشمیری کی نظم کا دوسرا مزاج وہ ہے جس میں شاعر اپنی افسردگی اور ملال کو اپنے اُداس منفعل اور کسی حد تک درشت لہجے سے الگ کر کے پیش کرتا ہے جو اس ماحول میں رومانوی سطح پر زندہ رہنے کی بڑی قابلِ قدر کوشش ہے۔ اس نوعیت کی نظمیں گو کہ تعداد میں کم ہیں لیکن ہوا کے جھونکے کی طرح ایک خوشگوار احساس رکھتی ہیں کچھ نظمیں ان میں شاعر کے قیامِ جاپان کی یاد دلاتی ہیں اور ان کا لینڈ سکیپ ہی چڑھتے سورج کی سرزمین ہے۔

ڈاکٹر تبسم کاشمیری کی اول الذکر نظمیں بڑی اہمیت کی حامل ہیں اور ان کا آغاز دعائیہ انداز کی نظموں سے ہوتا ہے جن میں ''ایک دعا'' اور ''شہروں کے لیے ایک نظم'' بڑی قابلِ توجہ نظمیں ہیں۔

پہلی نظم کسی حد تک روایتی طرزِ سخن بھی رکھتی ہے اور مجموعے کی اولین نظم ہونے کی حیثیت سے قدرے مثالی انداز کی حامل ہے جس میں تمام مغلوک الحال شاعر کی محبت اور دعا کا انعام پاتے ہیں لیکن دوسری نظم میں جلتے ہوئے شہر___ صرف دعا کے مستحق نہیں رہتے شاعر خود ان کے ساتھ اپنے آپ کو جلتا ہوا محسوس کرتا ہے یہ حدت اس محبت کی ہے جو شاعر کو اپنے شہروں اور ان میں بسنے والے لوگوں سے ہے یہی وہ اندازِ سخن ہے جو ترقی پسند تحریک کے اہلِ سخن کے برعکس صورتِ حال پر بلند بانگ تبصرہ نہیں کرتا بلکہ خود اس منظرنامے کا حصّہ بن جاتا ہے۔

ایک بورژوائی فصل جو اہلِ حَکَم یا ''اہلِ دانش'' نے اس مبتلائے غم مخلوق سے ہمیشہ قائم رکھا وہ یہاں مٹنے لگتا ہے۔

شاعر نے کئی حیاتی امیجز کے ذریعے اپنے شہروں سے ایک تعلقِ خاطر کا احساس دلایا ہے ان شہریوں کے گرم بالوں، زردگالوں اور سوکھتے ہوئے پامال جسموں پر اپنی وفا کے ہونٹ ثبت کیے ہیں، ان کی دلہیزوں کو سجدہ گاہ کی طرح محترم جانا ہے۔

اس نظم میں بہت خوبصورت سوری امیج اس وقت پیدا ہوتا ہے جب شاعر اپنے شہروں کی فصیلوں کے زخم خوردہ انتظار یہ لمحوں کو پینٹ کرتا ہے۔

مجھے ان زخم خوردہ، مہرباں، بوڑھی فصیلوں سے محبت ہے
جو اپنی بوڑھی آنکھوں سے
نئے دن کے نئے سورج کا چہرہ دیکھ کر خاموش رہتی ہیں
اور اپنی تار آنکھوں سے ہزار آنسو گراتی ہیں

حتیٰ کہ شہر کی زرد تاریک گلیاں، ان کے مکاں، مکیں کھڑکیاں آنگن مٹیاں اور شہ نشیں شاعر کو ایک انجانی کشش سے اپنی طرف کھینچتے ہیں اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ شاعر خود ان کے ساتھ کہیں موجود ہے وہ ظلم وستم سہتے ہوئے اور خاک وخون میں لتھڑے ہوئے ان کے جسموں اور لہو میں ڈوبی کٹتی ہوئی شہ رگوں پر اپنا دستِ شفا رکھنا چاہتا ہے۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ اپنے گردوپیش تیزی سے ختم ہوتی ہوئی زندگی کو بچانے کی یہ ایک اضطراری کوشش ہے۔

نظم کی آخری لائنیں اس ساری تڑپ کا حاصل ہیں جب شاعر یہ اعتراف کرتا ہے کہ وہ ان شہروں میں بسے لوگوں کا نوحہ کسی اُونچی مسند پر بیٹھ کر پیش نہیں کر رہا بلکہ وہ تو خود ان سب میں سے ایک ہے جو اس بربریت کا شکار ہیں۔

مجھے اس شہر کے چہرے پہ اُگتی زرد کائی سے محبت ہے
کہ میں خود کائی ہوں، کہ میں خود تار آنگن ہوں
کہ میں خود زرد چہرہ ہوں

ان لائنوں میں تجسیم یا Personification ایک خاص رنگ سے نمایاں ہوتی ہے اور اظہار کا استعاراتی حسن واضح ہوتا ہے۔ مجموعی طور پر نظم میں حسِ لامسہ و باصرہ کو زیادہ بروئے کار لایا گیا ہے۔

"غضب وہ شب تھی" ایک ایسی نظم ہے جس میں اپنے عہد کے سیاسی و معاشرتی ابتذال کو موضوع بنایا گیا ہے یہ آمریت اور من مانے طرزِ حکومت کی وہ شب ہے جو ختم ہونے میں ہی نہیں آتی شاعر نے ماضی نمائی (Flash back) کی تکنیک سے اپنے شعری اظہار کا آغاز کیا ہے جس میں اس شب کے ہیبت ناک نزول کی طرف اشارہ کیا ہے لیکن یہ شب دراز ایسی ہے کہ کہیں ختم ہونے میں نہیں آتی۔

نظم کی یہ لائنیں ستم کے اس لامتناہی سلسلے کو کچھ یوں بیان کرتی ہیں:

ہوا ہے ہم سے گناہ کیسا
کہ رحمِ مادر سے باہر آکے جو آنکھ کھولی
زمیں پہ دیکھا شب غضب تھی
ہم نے بچپن کی سرحدوں میں قدم جو رکھا شب غضب تھی
جب جوانی پہ بھور آئی شب غضب تھی
جب بڑھاپے نے آکے جھانکا شب غضب تھی

یہ غیر مختتم عذاب جو پوری پوری زندگیوں کو نگل گیا ہے کسی صورت بھی ٹلنے میں نہیں آرہا اور اس کی ہیبت نے پوری فضا کو ایک احساس شکستگی میں مبتلا کر رکھا ہے رات دن کا بدلنا اور ماہ و سال کا آنا جانا صورت حال کی گھمبیرتا کو تبدیلی کا کوئی اشارہ نہیں دیتا کیا گردشِ وقت کے معانی بدل گئے ہیں یا جبر و استبداد نے مستقلاً عدل و انصاف کی جگہ لے لی ہے۔

نظم "سانپ بارش" امیجری کے لحاظ سے بڑی منفرد نظم ہے کسی نامہربان دوست کی طرح اجنبیت و یگانگت کے دونوں رنگ اس میں نمایاں ہوتے ہیں۔

بارش جو تمام مظاہر فطرت خصوصاً نباتات کو ایک نئی تازگی بخشتی ہے یہاں بھی اپنی اس خاصیت فیض عام میں نظر آتی ہے لیکن شاعر کے گرد و پیش اس کی کی تاثیر مفقود ہے کہ ایک بدصورتی بدستور ماحول پہ مسلّط ہے بلکہ بارش نے اس بدصورتی کی فضا کو منفی انداز میں متاثر کیا ہے یا یوں کہیے کہ یہ ماحول خود بارش کو بروئے کار نہیں لاسکا۔ بارش جو بجائے خود افزائش اور روئیدگی کا استعارہ ہے یہاں اُن مقامات و مناظر کے لیے عذاب بن کر اترتی ہے جو اس فضا میں پہلے بھی کسی دلکشی کا باعث نہیں ہیں اور یوں بارش کے ساتھ سانپ کا Paradox سمجھ میں آنے لگتا ہے

"کڑوے تلخ کسیلے ذائقے" میں چکھنے کی حس بہت نمایاں ہوتی ہے ذائقے کو دراصل اس نظم میں مرکزی حیثیت حاصل ہے جو نظم کے عنوان ہی سے سامنے آتی ہے لیکن نظم اپنے اختتام تک آتے آتے بھرپور سمعی و بصری امیجز تخلیق کرتی ہوئی حسِ شامہ کو بھی مہمیز کرتی ہے جس سے تشدد، بے بسی، ماحول کی زہرناکی اور جلتے ہوئے گوشت

کی تیز بساند کی تمثالیں آپس میں مدغم ہونے لگتی ہیں۔

میرے کان میں سرخ تشدد کی چیخیں
میرے کان میں سرخ تشدد کی چھاونیاں آباد ہوئی ہیں
ہم شوریدہ کڑوے تلخ کسیلے ذائقے
نوزائیدہ شہروں کے منہ پر
قطرہ قطرہ ٹپک رہے ہیں

لفظ ''چھاونیاں'' ملک میں قائم عسکری طرز حکومت کا ردعمل بھی ہے جو اس امیج میں ظلم کی شدت کو ابھارتا ہے۔

''میں وہیل کے پیٹ میں تھا'' ایک ایسی نظم ہے جو جیتاجاگتا سزا صورتِ حال کو سامنے لاتی ہے اس نظم کا موضوع اور ڈکشن نام نہاد ''جدید'' شہری زندگی کا عکاس ہے۔ جہاں ریستورانوں اور تنگ صحبتوں میں زندگی اصل زندگی کی بھونڈی نقالی بن گئی ہے۔

جنسی جذبہ اپنے فطری اظہار سے ہٹ کر تشدد اور وحشیانہ اشتہا کی بے لگامی کا شکار ہے اور پورے ماحول میں کھلے عام ترغیب نگاہ کا احساس حاوی نظر آتا ہے۔

نظم کی یہ لائنیں دیکھیے:

میں وہیل کے پیٹ میں تھا
مرے خون میں ریت تھی اور سر کھوکھلی نفرتوں کا قلعہ
مرے ہاتھ پاؤں اور دھڑ کے ٹکڑے ہوئے تھے
چمکتی ہوئی شاہراہوں کے سینے پہ میں تھا
ریستوران کی کڑوی پیالی میں میں تھا
اور تیز سی گرم چائے میں جلتی ہوئی خشک مخلوق
نچڑے ہوئے زنگ آلودہ چہرے
''اُف مجھے درد سر ہے''
تو دو اسپرین ــــ ریڈیو کل یہی کہہ رہا تھا
بھلے چنگے ہو جائیے ــــ اسپرین کھائیے
''تم تو خاموش ہو''
تم نہیں جانتے کہ میں آج صاحب کے گھر جاؤں گا ــــ
اس کی بچی پڑھانے
تم نہیں جانتے اس کی بیگم ــــ مری ہڈیاں چاٹتی ہے

اپنی ذات، تشخص اور وقار کے عوض ملنے والی چھوٹی چھوٹی اجرتیں اور شہری زندگی میں ہر دم کسب معاش پہ اکساتی

ہوئی نا آسودہ فضا انسان کو ایک مستقل ''دردِ سر'' میں مبتلا کیے ہوئے ہے جہاں کی اشتہاری دنیا ہمیں خود اپنے درماں کے متعلق بھی آزادی سے نہیں سوچنے دیتی اور ریڈیو کے اعلانات اپنی اسپرین پروری جاری رکھے ہوئے ہیں کیا یہ وہی مغربی فضا نہیں جس نے معاشرے کو Consumer Society میں بدل دیا ہے اور اب یہی کاروباری روّیے تیزی سے ہمارے معاشرے کو اپنی زد میں لے رہے ہیں۔ سارتر کا ایک بیان قلم بند کرتے ہوئے اس صورتِ حال کی وضاحت میں پروفیسر شمیم حنفی لکھتے ہیں:

> ''...کیا عجب کہ مغربی دنیا کا حال مشرقی دنیا کا مستقبل بن جائے اس لیے دانشور طبقوں میں عالی سطح پر اس مذاق سے بے زاری بلکہ خوف زدگی کا احساس نمایاں ہو رہا ہے۔ سارتر نے اشتہار کی نفسیات کا تجزیہ امریکی تہذیب کے پس منظر میں کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ''امریکہ میں جو قوتیں انسانی شخصیت بدل کر رکھ دیتی ہیں بڑی نرم اور ملائم ہیں اور ان کا عمل آہستہ آہستہ ہوتا ہے۔ آپ ذرا سا سڑک پر نکلیں یا کسی دوکان میں داخل ہوں یا ریڈیو سنیں تو فوراً ہی یہ قوتیں آپ کے اوپر اثر ڈالتی محسوس ہوں گی امریکہ میں آپ سڑک پر اکیلے کبھی نہیں جاسکتے۔ دیواریں تک آپ سے باتیں کرتی ہیں، یعنی اشتہارات یا اس کلچر کا نشہ انسان کے وجود میں اس حد تک سرایت کرچکا ہے کہ اب وہ خود سے ہم کلام ہونے، اشیا یا مظاہر کو اپنی نظر سے پرکھنے اور آزادانہ فیصلہ کرنے کے آداب سے بھی بے خبر ہے فرد اور انفرادیت کی بے توقیری اس سے زیادہ کیا ہو سکتی ہے۔''[۳]

زندگی کے اصل مسائل سے اغماض کرتی ہوئی یہ نمائشی صورتِ حال بلاشبہ ہمیں خود اپنی صورتِ حال محسوس ہوتی ہے۔

نظم میں زندگی کے تاجرانہ پہلو کی وضاحت کرتے ہوئے یہ اشارے ہمیں دفتری زندگی کی ان روزمرہ منافقتوں اور ان کے نتیجے میں پیدا ہونے والی سنگین قباحتوں کے بارے میں تفصیلات مہیا کرتے ہیں۔

اس نظم میں محض نمائشی سطح پر موجود ایسی ''لمحاتی رفاقتیں'' بھی ہیں جن میں فریقین ایک دوسرے کے دلوں کا کھوٹ بخوبی جانتے ہیں اور ان میں سے ہر کوئی کسی بھی وقت دھوکہ دینے اور دوسرے سے دھوکہ کھانے کے لیے ذہنی طور پر تیار رہتا ہے۔

خالص جذبات کی نقالی اور ہمہ دم اپنی پامالی پہ اُتری ہوئی یہ کھوکھلی محبتیں محض کاروبارِ زر کے فروغ کا سامان ہیں بلکہ بعض اوقات تو اس حد تک تاجرانہ رنگ اختیار کرلیتی ہیں کہ بجائے خود انھیں محض ''کاروبار'' کہا جاسکتا ہے۔

اس حوالے سے نظم کا یہ آخری ٹکڑا دیکھیے:

ہاں بوس نوری بہت خوبصورت ہے
دوسرے شو پہ کل وہ مرے ساتھ تھی
''ترے ساتھ تھی''؟
بہت ہی عجب ہے

''تیسرے شوپہ آکر مجھے مل گئی تھی''
''نہیں جانتا میں''
اور ہاں سنو آج لالہ مجھے کہہ رہی تھی
نوری کی ساڑھی کو دیکھا ہے تم نے
نئے چاند کی جس پہ تصویر ہے
خشک نتھنوں میں جلتے ہوئے تیل کی بدبوئیں
روشنی شہر پر چھا رہی ہے
اور میں وہیل کے پیٹ میں ہوں

''زوال کا بادل'' ایک ایسی نظم ہے جو اپنے گردوپیش چھائی ہوئی بدہیئتی اور بے سمتی کا نوحہ ہے اسی لیے بادل کی علامت یہاں بارش لے کر آنے والے مہربان پیامبر کے برعکس خوف اور ہیبت میں مبتلا کرنے والے ستمگر کی بن گئی ہے جس کے زیراثر پورا ماحول اپنی شناخت کھو بیٹھا ہے۔ یہ بادل ساری فضا کو ایک عجیب ابہام اور تلبیے میں مبتلا کیے ہوئے ہے جس سے نہ وقت کے تعین کا احساس ہوتا ہے اور نہ ہی اس صورتِ حال سے باہر آنے کی کوئی تدبیر نظر آتی ہے۔

J. E. Cirlot کی ڈکشنری A Dictionary of Symbolism میں بادل کی علامت سے متعلق یہ تعریف ملتی ہے:

> There are two principal aspects to cloud symbolism: on the one hand they are related to the symbolism of mist, signifying the intermediate world between the formal and non-formal, and on the other hand they are associated with 'Upper Waters' ___ the realm of the antique Neptune. The Former aspect of the cloud is Symbolic of forms as phenomena and appearance, always in a state of metamorphosis, which obscure immutable quality of higher truth.(4)

اس مبہم اور مہیب فضا میں انسانی زندگی اس کی سب متعلقات اپنے ہونے کے احساس سے عاری ہو جانے کے دکھ میں مبتلا ہیں اس حوالہ سے نظم کا یہ ٹکڑا ملاحظہ کیجیے:

وہ اک بدہیئت بادل ہے جو اس کمرے میں آتا ہے
تو سب منظر بدلتا ہے
سبھی اشیا لرزتی ہیں

سیاہ بادل بھی اشیا کی آنکھیں نوچ لیتا ہے
وہ سب بے نور اشیا رات کے پہلے پہر سے صبح ہونے تک
مرے کمرے کے ہر کونے میں ہر سو روتی پھرتی ہیں
میں ان بے نور اشیا کے
ہزاروں اشک اپنے گرم سینے پر گراتا ہوں
کبھی کھڑکی کے پردوں کو ہٹاتا ہوں
تو سارے شہر کی گلیوں سے ان نوحوں کو سنتا ہوں

ان لائنوں میں امیجری خصوصاً حسِ باصرہ سے متعلق بڑی اہمیت کی حامل ہے۔ بے بصری اور بے نوری کی تمثالیں کمرے میں موجود اشیا تک پہ حاوی ہوگئی ہیں یہ ایک ایسا تکلیف دہ احساس ہے جس نے اشیا کی "شیئت" بھی ان سے چھین لی ہے۔ وہ شیئت جو ہمارے نزدیک اپنے "ہونے" کا کوئی احساس نہیں رکھتی تو اس صورتِ حال میں خود ہستی اور ہمارے وجود پہ کیا گزری ہے کیا ہم اپنے ہونے کے حق سے دستبردار ہوسکتے ہیں۔ یقیناً نہیں لیکن زوال کا بادل تو چھٹنے کا نام ہی نہیں لیتا۔ ہونے نہ ہونے اور پھر سب سے بڑھ کر قابلِ توجہ اور قابلِ دید ہونے کا احساس اس نظم کا وہ ___ Paradox جو اسے ایک بنیادی اسم کی مشکل کیا دیتا ہے۔ اہلِ بصیرت ہوں یا اشیائے محض ___ ایک سطح پر سبھی کو اپنی موجودگی کا پتہ دینے کے لیے (بصارت ___ Vision) کا اجالا درکار ہے جسے سیاہ بادل نے چھین لیا ہے۔ اس نقطۂ نظر سے نظم میں تفہیم کا ایک معروضی دائرہ بھی اُبھرتا ہے جسے اچانک رونما ہونے والی موسمی تبدیلی کے حوالے سے بھی دیکھا جاسکتا ہے یعنی بعض اوقات بادل اس قدر ہیبت ناک انداز میں جھک آتا ہے کہ ہم اپنے آس پاس واضح طور پر کچھ نہیں دیکھ پاتے۔ جغرافیائی اعتبار سے بادل کی یہ قسم ___ NIMBO ___ ہے جو پورے ماحول کو اپنی لپیٹ میں لے لیتی ہے۔

> Nimbostratus clouds are the important winter precipitation producus of the middle and high latitudes, they are associated with the large scale forced uplift of stable air. They form a dark, generally textureless cloud layer often partially obscured by precipitation.(5)

نظم "ہزار پایہ" ایسے فرد کے خبثِ باطن کو عیاں کرتی ہے جو بلاشرکتِ غیرے تمام اختیارات پر حاوی ہوجانا چاہتا ہے انسانی زندگی ایک نعش کی طرح اس کے دندانِ آز کا شکار ہے جس سے رہائی کی کوئی صورت نظر نہیں آتی عہدِ جدید کے لائے ہوئے مسائل میں انسان کی ہوسِ اقتدار اور مطلق العنانی ایک ایسا مسئلہ ہے جو بادی النظر میں کسی عہدِ قدیم کی غیر متمدن معاشرت کا مسئلہ محسوس ہوتا ہے لیکن "جدید" انسان نے پھر وہی رویّے اپنالیے جو اسے غیر مہذب کہنے پر مجبور کرتے ہیں۔ مقتدر اقوامِ عالم کی حاکمانہ استعماریت ہو یا کسی فرد کا کوئی من مانا رویّہ اس نظم کے

تار و پود میں اس کی جھلک دیکھی جا سکتی ہے۔ ''ہزار پائے'' کا عنوان ہی ایک ایسی علامت کی تشکیل کرتا ہے جو اپنے پنجے ہر سمت گاڑے ہوئے ہے ایک جگہ پر ہوتے ہوئے بھی دور دور تک اپنی متشدد موجودگی کا احساس پیدا کرتا اس دور کے اُس ظالم اور اندر سے خوف زدہ انسان کی تصویر اُبھارتا ہے جو محض ظلم و بربریت کے ذریعے دوسروں کو ڈرا کر خود طاقتور بننا چاہتا ہے۔ نظم کی لائنیں دیکھیے:

ہر ایک شے سے ہزار پائے چمٹ رہے ہیں
زرد جسموں پہ، سرد راتوں پہ، دن کے چہروں پر
ساری اشیا پہ، سارے شہروں پہ، سارے ملکوں پہ
سارے ملکوں کی چھاتیوں سے لہو کو پیتے ہزار پائے
ہزار پائے جو سارے شہروں کے زرد جسموں کو نوچتے ہیں

اور اب دوسرے مزاج کی حامل وہ نظمیں جن میں اپنے گرد و پیش پھیلی بدصورتیوں کے باوجود شاعر رومانوی سطح پر زندہ رہنے کی کوشش کرتا ہے اس لیے ان نظموں میں تمام تر جبر کے باوجود زندہ رہ جانا صرف غنیمت ہی نہیں لگتا بلکہ ظلم و تشدد کے خلاف ایک درویشانہ مزاحمت بن جاتا ہے جسے یقیناً شاعر کی تخیلہ نے اس صورتِ حال سے کشید کیا ہے۔

اس سلسلے کی چند اہم نظموں میں ''اگر موسم بدل جائے''، ''آنکھ کا جادو''، ''افکار کی سرحد پر''، ''پھول کھلے ہیں چری کے'' اور ''نیلے پانی کشتیاں'' خصوصی توجہ کی حامل ہیں۔

''اگر موسم بدل جائے'' ایک ایسی نظم ہے جس میں زندگی کی تمام تر مجہولیت کے باوجود امید افزائی کا رویہ سامنے آتا ہے۔ آنے والے اچھے دنوں کی آس میں لمحۂ موجود کی تلخی کس قدر سہل گزار ہوتی لگتی ہے۔

روشن مستقبل کی علامت ''ہمارے گھر بنا مہمان آیا ہے'' کے مصرعے کے باعث زندگی میں طویل انتظار کے بعد خوشی کی ایک تجسیم دکھائی دیتی ہے۔ طفلِ نوزائیدہ دہشت اور خوف کے زیرِ اثر ساکت زندگی کو پھر سے تموج آشنا کرتی ہے اور ہر سو اس کے ہونے کی خوشبو پھیل جاتی ہے۔

آگے چل کر جزا و سزا کے روایتی تصورات کے برعکس ایک غیر معمولی تیقّن احساسِ جرم کے حامل اور سزا کے منتظر وجود کو اعتبارِ جزا بخشتا ہے۔

یہی یقین کی پختگی مجبور کرتی ہے کہ تمام تر مصائب کے باوجود زندگی کا اعتبار کیا جائے ـــ شاعر کا اس بات پر ایمان ہے کہ زندہ رہنے کی کوششیں اکارت نہیں جائیں گی یہاں تک کہ فرشتے بھی ہمارے شدائد و آلام سہنے کے بعد ہمیں حیرت سے دم بخود ہو کر دیکھیں گے۔ شاعر کی مخیلہ ہمارے الوہی اعتقادات میں خدا کے غفور و رحیم ہونے کا مہربان ہالہ ایک حصار کی صورت میں اپنے گرد دیکھتی ہے اور اُس خالقِ ازل کی پناہ میں آ جانے کا جاں بخش احساس طمانیت بخشتا ہے۔

نظم ''آنکھ کا جادو'' محبوب کے احساسِ قرب کو زندگی کے سارے موسموں میں ایک ڈھال کے طور پر پیش

کرتی ہے اور یہ احساس محض ایک بازآفرینی کا پیدا کردہ نہیں بلکہ شاعر حسیاتی سطح پر اس سے مسلسل ''کام'' لیتا ہے اور یہی رویہ صبر و شکیب کو رومانوی فضا کے سحر سے ہم آمیز کردیتا ہے یعنی کیفیت ہجر صرف بیزاری و آہ زاری نہیں ایک دل گداز سرشاری میں ڈھلنے لگتی ہے۔

نظم کا یہ ٹکڑا دیکھیے:

آنکھ میں اس کی آنکھ کا جادو جاگتا ہے
شام ڈھلے جب زرد دریچوں، سرخ مکانوں اور پیلے کھیتوں پر
نیند کے بادل چھا جاتے ہیں
رات کی کالی بانہوں میں، پھر بھی خوشیوں کی دہلیز پر
سر رکھ کے میں سو جاتا ہوں
اس کی آنکھیں، اس کے ہونٹ اور اس کے گیسو
آنکھ میں جاگتے رہتے ہیں
میں ہر لمحہ اس کے پھول سے گیسو، چاند ستارہ سا چہرہ دیکھتا رہتا ہوں
خاموشی سے اس کی آنکھ سے باتیں کرتا جاتا ہوں

نظم ''انکار کی سرحد پر'' میں شاعر جراتِ انکار کے بعد ملنے والے آگہی اور سرخوشی کو بیان کرتا ہے یعنی وہ انکار ہے جس نے تائید کو توجیہ کی طرف مائل کردیا ہے۔ بڑے بڑے بتوں کے انکار کے بعد ملنے والا اثبات ہی اصل اثبات ہے جو ہماری اپنی ذات کے بت کو بھی نہیں مانتا اپنی کم دانی و کم مائیگی کی طرف کوئی معذرت خواہانہ رویہ اپنائے بغیر ہی انکار کی سرحد پر پہنچا جاسکتا ہے ورنہ تو ہم اثباتِ محض کا شکار ہو کر رہ جائیں۔

پرانی کتھائیں مجھے کھینچتی ہیں
زمین کا زوال آج زنجیر پا بن رہا ہے
خس و خاک کے سارے رشتے
میں نے ہر شے کو اب تج دیا ہے
کوئی معذرت بھی نہیں۔
کہ معذرت کے سبھی جھوٹے لفظوں کو
اپنی لغت سے نکال آیا ہوں
میں انکار کے آسمانوں پہ پھرتا ہوا
میں انکار کا ورد کرتا ہوا
میں زمینوں اور آسمانوں پہ
انکار کی سرخ مہریں لگاتا ہوا

اور دمام دم کی اک تھاپ پہ
میں نے ساتوں زمینوں کے ساتوں طبق آج روشن کیے ہیں

اقرار کی منزل پہ پہنچنے سے پہلے انکار کی ساری سرحدیں عبور کرنا کتنا ضروری ہے اس کا اندازہ ہمیں ان لائنوں سے بخوبی ہوتا ہے انکار اور تشکیک کی زد میں آئے ہوئے ارض و سما کی تفہیم صرف ''دمام دم اک تھاپ'' پر ہوگی جب ساری سچائیاں اور سب حقیقتیں اُس حقیقتِ ازل کے سامنے ہیچ ہو جائیں گی یہ نظم فلسفیانہ اور سائنسی شعور سے گزر کر سلوک و جذب کی حد تک جانے کی تمنا کرتی ہے یہی وہ مقام ہے جو انسان صرف اور صرف باطنی تفہیم سے حاصل کرتا ہے اور پہلے سے بیان کردہ کلیے اور قاعدے اس کی راہ میں حائل نہیں رہتے۔

''نیلے پانی کشتیاں'' مدہوش امیجری میں سفر کرتی ہوئی ایک ایسی نظم ہے جو زندگی کے تموج اور تحرک کو بڑے خوبصورت انداز میں پیش کرتی ہے۔ آسمان پہ صبح کا پرندہ، دوپہر کی دھوپ، مہرباں ہونٹوں کے سائے، خواب جیسی ساعتیں، جسموں کے کھلتے کنول، جنگلوں میں نیلے خیمے اور شب کی پچھلی خلوتوں میں دھیمے دھیمے سے چراغ ہمہ دم آگے بڑھتی ہوئی زندگی کو ایک نیم خوابیدہ نگاہ سے دیکھنے کا عمل ہے مجموعی طور پر ڈاکٹر تبسم کاشمیری کی یہ نظمیں ___ موضوعاتی اور فنی اعتبار سے نہ صرف اپنے تخلیقی دور کی نمایاں نظمیں ہیں بلکہ معاصر نظمیہ شاعری میں بھی اپنی الگ شناخت رکھتی ہیں۔

حواشی:

۱- ہادی حسین (مترجم)، انسانی گفتگو میں شاعری کی آواز، مشمولہ، مغربی شعریات، لاہور، مجلسِ ترقی ادب، ص ۲۲۸، ۲۰۰۵ء۔

۲- شمیم حنفی، جدیدیت اور نئی شاعری، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ص ۳۸۵، ۲۰۰۸ء۔

۳- ایضاً ۔ ص ۱۹۷، ۲۰۰۸ء۔

۴- A Dictionary of Symbols by J. E. Cirlst: ***Routledge & Kegan Paul.*** (London and Henley), Page 50, 1952.

۵- Ralph C. Scott: ***Physical Geography***, West Publishing Company, USA, Page 105 1989.

رجائیت: ادب کا آفاقی رجحان

شگفتہ فردوس

Abstract:

"Optimism" is one of the different trends prevailing in literature. It is not only a value but also a strength and philosophy of life. It is known as universal literary trend, that encourages people to see positive and brighter aspects of life. This aptitude gives strength to its believers that "nothing is impossible". Optimism has its religious, philosophical and psychological background.

This research article gives over view of optimism in different poetic traditions. Optimistic philosophy influenced eastern and western literature and played a significant role in 20th century's literature which led them to freedom movements. Alongwith Urdu, other literatures including English, Arabic, Persian, and Punjabi have sound optimistic background. This paper also deals with the important optimistic poets participating in different literary movements all over the world.

اردو میں رجائیت کی اصطلاح، انگریزی اصطلاح Optimism کے متبادل استعمال کی جاتی ہے۔ رجائیت کا لفظ رجا سے بنا ہے جس کے لغوی معنی اُمید کے ہیں۔ ادبی اصطلاح کے طور پر اس کا مفہوم یہ ہے کہ نظم و نثر میں مایوسی کا منفی رویہ اختیار کرنے کے بجائے اُمید کا مثبت رویہ اختیار کیا جائے۔ زندگی کا روشن پہلو دکھانا، اچھے خیالات پیش کرنا، آرزو اور اُمید کا دامن تھامے رکھنا ہی رجائیت ہے۔ یوسف عزیز رجائیت کی وضاحت کرتے ہوئے رقم طراز ہیں:

> ''فطری طور پر خوش مزاج رہنے، زندگی کے بارے میں مثبت اور پُر اُمید نقطۂ نظر رکھنے، اشیا اور واقعات کے روشن پہلوؤں کو اختیار کرنے، پیش آمدہ حالات و کیفیات سے مثبت مطابقت کے

میلان کا نام رجائیت ہے۔" (۱)

ہر عہد شعوری و لاشعوری طور پر کچھ خاص رجحانات کا عکاس ہوتا ہے۔ یہ رجحانات کسی خطے کی سیاسی، سماجی، معاشی و معاشرتی اقدار وضروریات سے تعلق رکھتے ہیں۔ شعر و ادب کے تخلیقی میدان میں جنم لینے والے یہ رجحانات کسی عہد کے عکاس بھی بن جاتے ہیں جیسا کہ بیسویں صدی کے انقلابی عہد میں رجائیت آفاقی رجحان کی صورت میں دنیائے ادب کے افق پر جلوہ گر ہوئی۔ اس نے اپنے عہد میں رونما ہونے والی سائنسی، نفسیاتی، معاشی اور معاشرتی تبدیلیوں سے انسانی مستقبل کی روشن مستقبل کی عکاسی کی۔

عربی الاصل لفظ رجائیت کا مادہ "رجا" ہے جو خوش اُمیدی اور اُمید پرستی کے خاص طبعی رجحان کو ظاہر کرتا ہے۔ عربی، اردو اور فارسی میں یہ لفظ آس، آسرا، آرزو، تمنا یا خواہش و جوش کے معنوں میں مستعمل ہے۔ مختلف لغات میں رجائیت کی تعریف یوں کی گئی ہے:

رَجَاءٌ۔ رَجْوًا وَ رُجُوًّا وَرَجَاءً وَرَجَاءَةً وَ رَجَاوَةً وَمَرْجَاةً۔ اُمید کرنا، اُمید رکھنا، درخواست کرنا

رَجَاء، اُمید، توقع (۲)

رجائیت: رجاء اِی یَت: اُمید ہونے کی کیفیت، رَجا، کنارہ، جانب (رجا) اُمید رجائی: رَجا

اِی: منسوب بہ رجاء، پُراُمید (۳)

رجائیت، رجائیت، رجائیت پسندی، اُمید پروری Optimism (n)، نیک انجامی، اُمید پرستی، خوش اُمیدی، کسی واقعے یا صورت حال کے خوش آئند پہلو پر زور دینے کا رجحان۔ (۴)

"Optimism: In philosophy is the theory that the world is the best possible or the life is worth living." (5)

"Optimism: (n).

1. The tendancy to take the most hopeful view in all matters.

2. Philosophy the doctrine of the ultimate triumph of good over evil. (6)

کشاف تنقیدی اصطلاحات میں رجائیت کا مفہوم واضح کرتے ہوئے لکھا گیا ہے:

"رجائیت" (Optimism):

۱۔ جرمن فلسفی (لائبنز) کا نظریۂ استحسان کہ اچھی سے اچھی دنیا جو پیدا کی جا سکتی تھی وہ ہماری دنیا ہے۔

۲۔ رجائیت۔ یہ عقیدہ کہ دنیا میں نیکی بدی پر غالب آئے گی۔

۳۔ رجائیت، اُمید پروری، اُمید پرستی، خوش اُمیدی، طبیعت کا یہ رجحان کہ ہر معاملے کا انجام اچھا ہوگا۔

جہاں تک شعر وادب کا تعلق ہے، اشیا و واقعات کا روشن پہلو دیکھنا اور مستقبل کے بارے میں پُر اُمید نقطۂ نظر رکھنا رجائیت کہلاتا ہے اور ایسے شخص کو جس کے افکار میں رجائیت ہو رجائی کہا جاتا ہے۔" (۷)

رجائیت ایک مربوط فکری و عملی نظام اور آفاقی اصطلاح ہے۔ نفس انسانی کی تربیت میں اُمید کا پہلو ایک فعال قوت کا کام سرانجام دیتا ہے۔ عظیم المرتبت شخصیات کا امتیازی وصف ان کا حیات بخش پیغام ہوتا ہے۔ وہ افراد و معاشرہ میں عمل کا تخم بو کر اس کے بارور ہونے کی اُمید رکھتے ہیں۔ اسی طرح شعرا و ادبا زندگی کے ہجوم میں شامل ہونے کے باوجود اس میں ضم ہو کر نہیں رہ جاتے، بل کہ اپنی انفرادیت کی بنا پر افراد و معاشرہ کو بہتر مستقبل کی بشارت دیتے ہیں۔

رجائیت و قنوطیت:

بیم و رجا ایک دوسرے کی ضد ہیں لیکن مشرقی شعر و ادب میں بیم و رجا کو ایک ساتھ استعمال کیا جاتا رہا ہے۔ بعض نقاد اسے زندگی کے دو رُخ قرار دیتے ہیں جب کہ بعض کے نزدیک یہ دن اور رات کی مانند لازم و ملزوم ہیں۔ جس کسی معاشرے میں یاسیت و غم انگیزی بڑھنے لگے تو شعر و ادب میں رجائیت کا رجحان معاشرے کو فلاح کی جانب لے جانے کے لیے فروغ پانے لگتا ہے۔ آل احمد سرور اس حوالے سے فرماتے ہیں:

"رجائیت و قنوطیت زندگی کو دیکھنے کے دو زاویے ہیں۔ دونوں یک رخے ہیں۔ دونوں انسان کے دل کے تاروں کو چھوتے ہیں۔ رجائیت زندگی پر ایمان، کسی مسلک کی وفاداری، تاریکیوں میں روشنی، بادلوں میں چاندی کی لکیر دیکھنے کا نام ہے۔ قنوطیت زندگی کے جبر، تاریکی کے بوجھ اور بدی کی نیکی پر اکثر فتح کے احساس سے پیدا ہوتی ہے۔" (۸)

یوسف عزیز رجائیت و قنوطیت، دونوں فلسفہ ہائے حیات کے اثرات و مضمرات بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"ہم رجائیت و قنوطیت کا باہم موازنہ کریں تو یہی کہہ سکتے ہیں کہ ایک نظریہ زندگی کی فعالی قوتوں کا موید و مبلغ ہے اور دوسرا انفعالی شکستوں کو سینے سے چمٹائے رکھنا چاہتا ہے۔ اگر ایک تہور و تدبر کا حامل ہے تو دوسرا عجز و ضعف کا رسیا۔ اگر ایک زندگی کو فاعلانہ صلاحیتوں، حرکت و اختیار، فکر و عمل کی تلقین کرتا ہے تو دوسرا یاس و ناامیدی، شکست و ریخت، افسردگی اور غم ناکی، بے یقینی و بد اعتقادی کو اپناتا ہے۔" (۹)

احتشام حسین رجائیت و قنوطیت کا تجزیہ کرتے ہوئے رقم طراز ہیں:

"رجائیت قنوطیت کا عکس ہے۔ رجائیت اثباتی جذبہ ہے اور قنوطیت منفی۔ اس لیے رجائیت لازمی طور پر قوت اور اُمید کا فلسفہ بن جاتی ہے۔" (۱۰)

رجائیت و قنوطیت کا تعلق کسی بھی فرد کے ماحول، تربیت، عمر اور حالات و واقعات سے مشروط ہوتا ہے۔ جو شخص جتنا زیادہ خود اعتماد اور مضبوط ہوگا اُسی قدر اُس کی سوچ مثبت اور رجائیت کی حامل ہوگی۔ اگر رجائیت بھیس بدل کر فرار

اور زندگی کے جھمیلوں سے بچ نکلنے کی طرف مائل کرے تو یہ خود فریبی ہے جو قنوطیت سے بھی زیادہ خطرناک ہے کیونکہ رجائیت خوش باشی اور لذت پرستی کے بجائے علم کی مدد سے زندگی کی قوتوں کا ادراک حاصل کرنے کا نام ہے۔ رجائیت کو بنیادی طور پر دو اقسام میں تقسیم کیا جاسکتا ہے:

۱۔ مجہول رجائیت: عمل کرنے کے بجائے حالات کے کسی کروٹ کا انتظار کرنا اور جھوٹی اُمیدیں وابستہ کرنا۔

۲۔ فعال رجائیت: یہ بہتر مستقبل کے لیے عمل پیہم کو بنیاد بناتی ہے اور ضمنی ناکامیوں کے باوجود کامیابی پر یقین رکھتی ہے۔ اعلیٰ ادب کا آدرش معاشرتی انتشار اور روز افزوں انسانیت کے استحصال کا شکار ہونے کے بجائے غم و اندوہ کی تاریکیوں میں ڈوبے ہوئے لوگوں کو عمل و اُمید کی نئی راہیں دکھا کر ان کی پوشیدہ صلاحیتوں کو جلا بخشنا ہونا چاہیے۔ کسی بھی فرد یا معاشرے میں رجائیت بنیادی طور پر تین چیزوں سے پیدا ہوتی ہے:

۱) مذہب ۲) فلسفہ ۳) نفسیات

رجائیت کی مذہبی اساس:

مذہب انسان کو اعلیٰ مقاصد و عزائم کے حصول میں سب سے زیادہ تقویت عطا کرتا ہے۔ ایمان و ایقان کی طاقت انسان میں وہ صلاحیت بیدار کرتی ہے جس سے ناممکنات کا حصول ممکن ہو لیکن مختلف ادیانِ عالم میں رجائیت پر بہت کم زور دیا گیا۔ مثلاً اہلِ یونان نے بھی مسرت کو ناپید قرار دیا۔ ہندومت نے ہر چیز کو فریبِ نظر کہا۔ بدھ مت ترکِ آرزو کے قائل رہے۔ عیسائیت میں تغیر و تبدل کی تمام منازل کو حضرت عیسیٰؑ سے مشروط قرار دے کر انسانیت کی روحانی ترقی کے در مقفل کر دیے گئے۔ لیکن اسلام نے عظمتِ انسانی کا اعتراف کرتے ہوئے اُسے اشرف المخلوقات کے درجے پر فائز کیا۔ عمل و اُمید کا درس دے کر انسان کو مظاہر و شخصیت پرستی سے نجات دلائی بلکہ کشمکش حیات میں عمل کو لازم اور مایوسی کو کفر قرار دیا:

قَالَ وَمَنْ یَّقْنَطُ مِنْ رَّحْمَةِ رَبِّهٖۤ اِلَّا الضَّآلُّوْنَ ○ (سورۃ الحجر آیت نمبر ۵۶)

(ابراہیم علیہ السّلام نے) کہا کہ اپنے پروردگار کی رحمت سے سوائے گمراہوں کے اور کون ناامید ہوتا ہے۔

قُلْ یٰعِبَادِیَ الَّذِیْنَ اَسْرَفُوْا عَلٰۤی اَنْفُسِهِمْ لَا تَقْنَطُوْا مِنْ رَّحْمَةِ اللّٰهِ ط (سورۃ الزمر آیت ۵۳)

(اے نبیؐ میری طرف سے) کہہ دے کہ اے میرے بندو جنھوں نے اپنی جانوں پر زیادتیاں کی ہیں، اللہ کی رحمت سے ناامید نہ ہو۔

اُمید خدا اور بندے کے تعلق کو مضبوط کر کے اس کی تخلیقی صلاحیتوں کو جلا بخشتی ہے۔ احادیث مبارکہ میں بھی خدا کی ذات سے اُمید رکھنے والے کو بخشش کی خوش خبری سنائی گئی ہے:

"حضرت ابو دردأؓ سے روایت ہے کہ حضورؐ نے فرمایا کہ مجھ سے جبرائیل نے کہا کہ آپؐ کے رب نے کہا کہ اگر میرا مخلص بندہ میری عبادت کرے اور مجھ سے مغفرت کی اُمید رکھے اور کسی

کو میرے ساتھ شریک نہ ٹھہرائے تو میں اسے بخش دوں گا۔'' (۱۱)

رجائیت کی فلسفیانہ اساس:

فلسفے میں رجائیت کی اصطلاح سب سے پہلے ۱۷۵۹ء میں جرمن فلسفی لائبنز (Leibniz) کے توسط سے استعمال ہوئی۔ وہ رجائیت کے حوالے سے کہتا ہے:

> "This is the best of all possible worlds, because its creation involved the fullest possible realization of the divine attributes." (12)

ڈاکٹر محمد فخر الحق نوری لائبنز کے دیے ہوئے نظریہ رجائیت کے حوالے سے رقم طراز ہیں:

> ''رجائیت کی اصطلاح بنیادی طور پر فلسفے کی اصطلاح ہے۔ جرمن فلسفی لائبنز کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ اچھی سے اچھی دنیا جو پیدا کی جا سکتی تھی وہ ہماری دنیا ہے۔ یہ نظریہ دنیا کے بارے میں مایوس ہونے سے محفوظ رکھتا ہے اور اس خیال کو فروغ دینے کا باعث بنتا ہے کہ اگر دنیا کی موجودہ حالت خراب بھی ہے اور شر خیر پر حاوی بھی ہے تو کوئی بات نہیں۔ ایک نہ ایک دن خیر کو شر پر غلبہ حاصل ہو کر رہے گا اور خرابیاں دور ہو جائیں گی۔'' (۱۳)

مغربی فلسفیوں، نطشے اور جان ڈیوی نے بھی قنوطیت کو مرض قرار دیا۔ جان ڈیوی ایسے رجائیت پسندانہ نظریات کو جو عمل سے بیگانہ کر دیں، ناپسند کرتا ہے۔ سنکانے کے نزدیک فلسفے کا اصل مقصد ہی انسان کو خوف وحزن سے پاک کر کے بہتر مستقبل کی اُمید دلانا ہے:

> ''وہ (فلسفہ) نفس کی تشکیل و تربیت کرے، عمل میں رہبری کرے، خیر و شر کا امتیاز سکھائے، زندگی کے حوادث و مصائب میں تسکین کا باعث ہو اور یہ بتائے کہ مصائب کے اندر انسان کو کیا زاویۂ نگاہ اور طریقِ عمل اختیار کرنا چاہیے۔ فلسفے کا کام یہ ہے کہ وہ انسان کو خوف وحزن سے پاک کر دے۔'' (۱۴)

رجائیت کی نفسیاتی اساس:

شخصیت وہ بنیادی چٹان ہے جس پر انسانی کردار کا انحصار ہوتا ہے اور جس کے آب و گِل سے اس کردار کو ایک مخصوص صورت اور وضع حاصل ہوتی ہے۔ اسی کی وجہ سے ہر فرد دوسرے سے ممیّز ہوتا ہے۔ انسانی نفسیات پر افراد کی افتادِ طبع، معاشرت اور مذہب کے گہرے اثرات ہوتے ہیں۔ مختلف مغربی ماہرین نفسیات نے رجائیت کے حوالے سے اپنی آرا کا اظہار کیا۔ کر (Carr) اُسے زندگی کا مثبت رویہ قرار دیتے ہوئے کہتا ہے:

> "Optimism is an outlook on life such that one maintains a view of the world as a positive place, or one's personal situation as a positive one." (15)

رجائیت عقلیت پر مبنی ایسا اعتقاد ہے جو مثبت نتائج پر مشتمل ہوتا ہے۔ اس کا تعلق فرد کی ذاتی تاثیر اور کامیابی کے امکانات پر ہے۔

ایڈورڈ سی چینگ (Edward C. Chang) اپنی کتاب "Optimism & Pessimism" میں رجائیت کی وضاحت کرتے ہوئے کہتا ہے:

> "Optimism reflects an expectation that good things will happen, whereas pessimism reflects an expectation that bad things will happen." (16)

چینگ رجائیت کو زندگی کی مثبت اقدار کا علمبردار قرار دیتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ یہ رجحان افراد میں تب پیدا ہوتا ہے جب وہ آنے والے مصائب کو عارضی، خارجی اور جلد ختم ہو جانے والا تصور کرتے ہیں:

> "People are optimistic when they attribute problems in their lives to temporary, specific and external." (17)

ماہرین نفسیات کے نزدیک رجائیت تین طرح کی ہے جو رجائی میلان یا افتادِ طبع، رجائی توجیہی انداز اور تاثیر و متاثر کرنے کی صلاحیت کہلاتی ہے۔

شعر و ادب میں یہ تمام عوامل مذہبی، نفسیاتی اور فلسفیانہ صورت میں جلوہ گر ہو کر ادب کو ایک نیا رنگ و آہنگ عطا کرتے ہیں۔ اگر شاعری مثبت سوچ اور رجائیت کی حامل ہو تو اس سے تعمیر انسانیت کا کام لیا جا سکتا ہے جیسا کہ پروفیسر محمد منور شعرا کے دو گروہوں کے حوالے سے رقم طراز ہیں:

> ''گویا ایک شاعری تو مثبت ہے، اور ایک منفی۔ ایک آدم گر ہے اور ایک آدم کش۔ ایک غیرت آموز ہے، ایک حمیت سوز، ایک زندگی میں حسن پیدا کرتی ہے اور ایک زندگی کو فرسودہ اور بھیانک دکھاتی ہے۔ ایک نغمۂ بہار و نصرت ہے اور ایک صدائے خزاں اور نوائے ہزیمت۔'' (۱۸)

عالمی ادب میں رجائیت: رجائیت ایک آفاقی ادبی رجحان کی حیثیت رکھتی ہے۔ مختلف علاقوں اور زبانوں کے شعرا اپنے اپنے عہد میں اپنے ملک و قوم کو رجائیت کا پیغام دیتے رہے۔ شاعری اپنے باطن میں زبردست انقلابی صلاحیتیں بھی رکھتی ہے۔ اس لیے اقوام عالم کی تاریخ میں جہاں کہیں کوئی بڑا انقلاب رونما ہوا اس میں شعر و ادب کا بھی بہت دخل رہا۔ وکٹورین عہد کے انگریزی ادب کا جائزہ لیا جائے تو اس میں سیاسی و صنعتی انقلابات، اخلاقی روایات میں تبدیلیوں اور مذہبی تشکک میں اضافے کی وجہ سے قنوطیت کا غلبہ نظر آتا ہے لیکن اس دور میں بھی جان رسکن (John Ruskin) اور رابرٹ براؤننگ (Robert Browning) کے ہاں رجائیت کے نغمے ملتے ہیں:

رابرٹ براؤننگ (Robert Browning):

براؤننگ مذہبی و اخلاقی معلم تھا۔ اس کا رجائی فلسفۂ حیات اس کی پوری شاعری میں دوڑتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ وہ محبت میں ناکامی کو عارضی سمجھ کر آنے والے دنوں میں کامیابی کی اُمید رکھتا ہے۔ نظم "Last ride together" میں عاشق اپنی ناکامی کے باوجود دل کو اُمید دلاتے ہوئے کہتا ہے کہ اسے یہاں نہیں تو دوسری دنیا میں ضرور کامیابی ملے گی:

What if we still ride on, we two
With life for ever old yet new,
Changed not in kind but in degree
The instand made Eternity
And Heaven just prove that I and she
Ride, ride, together for ever ride, (19)

ایملی برانٹے (Emlly Bronte):

ایملی برانٹے اپنی نظم "No Cowerd Soul is Mine" میں خدا کی ذات پر کامل یقین رکھتے ہوئے ہر مشکل سے نبرد آزما ہونے کا حوصلہ اور کامیابی کی اُمید رکھتا ہے۔ اس نظم کا ترجمہ سید شاکر علی جعفری نے کیا ہے۔ بعنوان "نہیں بزدل بخدا، روح مری":

نہیں بزدل، بخدا! روح مری
کہ جو طوفانِ حوادث سے لرز کر ڈر جائے
میرا ایماں وہ خدائے ازلی
نورِ ایماں سے ٹھہر سکتے نہیں خوف کے سائے (۲۰)

انگریزی کے ساتھ ساتھ مشرقی زبانوں میں بھی رجائیت کے عمدہ نمونے ملتے ہیں۔ اذاً ہم عربی شاعری کو دیکھتے ہیں:

دیب عماد (فلسطینی شاعر):

دیب عماد نے اپنی سرزمین وطن فلسطین میں جاری جدوجہد کو اپنی شاعری کا مرکز و محور بنا کر کامیابی کی اُمید کو بیان کیا۔ وہ کہتا ہے کہ اگرچہ ہر طرف تاریکی کا غلبہ ہے اور پاؤں خار آلود ہیں لیکن غزہ و خلیل میں یہود کے قہر سے مرجھائے ہوئے گلاب پھر سے مہکیں گے۔ آنے والے دن بہار کے پیامبر ہوں گے۔ اس نظم کا ترجمہ شان الحق حقی نے "نوید سحر" کے عنوان سے کیا ہے:

سحر ضرور آئے گی سیاہ رات جائے گی
اٹھو! کہ پردہ چاک ہو حساب ظلم پاک ہو (۲۱)

ارکن واحدوف (اُزبک شاعر):

ارکن واحدوف نوجوان نسل کو قوم کا معمار سمجھتا ہے۔ اس لیے آنے والے دنوں میں انھیں روشن مستقبل کا مژدہ سنا رہا ہے۔ اس نظم کا ترجمہ قمر رئیس نے ''نوید'' کے عنوان سے کیا ہے:

سخت ایام آخر گزر جائیں گے — زخم انساں کے سارے بھر جائیں گے
یہ زمیں پھر سجے گی دلھن کی طرح — صلح و امن کی، نور کی گود میں
مثلِ لالہ کھلیں گے یہ ارض و سما — جنگ و پیکار کافور ہو جائیں گے
یہ زمیں ہوگی گہوارۂ آشتی — لوگ لیکن نہ بھولیں گے یہ کاہشیں (۲۲)

ناظم حکمت (ترک شاعر):

ناظم ظلم و جبر کے خلاف آواز بلند کر کے اپنی قوم کو آزادی کے نغمے سنا کر انھیں اپنے باطن کے دیے روشن کرنے پر آمادہ کرتے ہیں۔ مسعود اختر شیخ نے ان کی ایک نظم ''آؤ یہ سیسہ پگھلائیں'' کا اردو ترجمہ کیا ہے:

گر میں نہ جلوں، گر تو نہ جلے، گر ہم نہ جلیں
تو کیسے بدلیں اندھیرے اجیالوں میں (۲۳)

عربی کی طرح فارسی شاعری بھی رجائی عناصر سے بھری پڑی ہے۔ چند مثالیں بطور خاص پیش کی جا سکتی ہیں:

عمر خیام:

عمر خیام کا نام فارسی شاعری میں بہت معتبر ہے۔ وہ زندگی کے خلفشار میں ''غمِ ماضی'' اور فکر مستقبل سے قطعی طور پر بے نیاز ہو کر ''عشرتِ امروز'' کے قائل رہے۔ ان کی رباعیات میں رجائیت کا رنگ ملتا ہے۔

با بادہ نشیں کہ ملک محمود ایں است! — وز چنگ شنو کہ لحن داؤد ایں است
از آمد و رفتہ دگر یاد مکن! — حالے خوش باش زانکہ مقصود ایں است (۲۴)

سنائی غزنوی:

ایرانی صوفیانہ شاعری میں سنائی رجائی افکار کی آبیاری کرتے رہے۔ اپنی نظم بعنوان ''خوش دلی'' میں کہتے ہیں:

نباید خورد چندیں غم بباید زیستن خرم — کہ از ما اندرین عالم نخواہد ماند جز نای
مترس از کار نابودہ مخور اندوہِ بیہودہ — دل از غم دار آسودہ بکامِ خود بزن گای (۲۵)

شیخ سعدی شیرازی:

شیخ سعدی اخلاقی اقدار کو ترویج دے کر بے عملی اور کاہلی سے گریز کا راستہ دکھاتے ہیں۔ ان کی شاعری اُمید کا پیغام دیتی ہے:

تو کز محنت دیگران بی غمی — نہ شاید کہ نامت نہند آدمی (۲۶)

خواجہ حافظ شیرازی:

حافظ شیرازی کا کلام بھی اُمید ورجا کا پیامبر ہے:

رسید مژدہ کہ ایام غم نخواہد ماند　　چناں نماند و چنیں نیزھم نخواہد ماند

سروش عالم غیبم بشارتی خوش داد　　کہ بردر کرمش وژم نخواہد ماند

یوسف گم گشتہ باز آید بہ کنعان غم مخور　　کلبۂ احزاں شود روزی گلستاں غم مخور (۲۷)

فغانی:

فغانی کی شاعری عشق وخودی کا امتزاج ہے۔ وہ حصول منزل کے لیے عمل اور رجائیت سے کامیابی کی اُمید وابستہ کرتے ہیں:

غریق بحر اُمیدم کہ در سفینۂ نوح　　بیک لطیفہ بلائی ہزار سالہ گذشت (۲۸)

امیر خسرو:

باکمال متنوع حیثیتوں کے حامل امیر خسرو کی شاعری کیف وسرور، سادگی اور رجائیت کا مرقع ہے۔ ان کے ہاں غم کے بیان کے فوراً بعد طمانیت ومسرت کا بیان ملتا ہے:

ہستم برین اُمید خوش امروز کان شفیع　　فردا بہ بندہ مژدہ عفو خدا دہد

شب ہجراں دراز است ارچہ خسرو　　مشو غمگیں کہ اُمید سحر ہست (۲۹)

پنجابی شاعری بھی رجائیت کی عمدہ مثالوں سے مزین ہے۔

سلطان باہو:

پنجابی صوفیانہ شاعری میں سلطان باہو اپنی کافیوں کے حوالے سے منفرد مقام رکھتے ہیں۔ وہ محبوب سے ملن کی آس کو فطری حسن پر ترجیح دیتے ہیں:

چ چڑھ چناں توں کر رُشنائی تارے ذکر کریندے تیرا ہُو

تیرے جیسے چن کئی سے چڑھدے ساںوں سجناں باجھ ہنیرا ہو

جتھے چن اساڈا چڑھدا اوتھے قدر نہیں کجھ تیرا ہُو

جس دے کارن اساں جنم گوایا باہو یار ملیسی اکوارا ہو (۳۰)

بلھے شاہ:

بلھے شاہ پنجابی شاعری میں قدآور شخصیت کے حامل ہیں۔ عارفانہ شاعری میں ان کی انفرادیت جھلکتی ہے۔ ان کی کافیوں میں رجائیت کا رنگ ملتا ہے:

ماہی وے تیں ملیاں سب دکھ ہودن دور

لوکاں دے بھانے چاک چکیندا ، ساڈا رب غفور

جس دے ملن دی خاطر چشماں بہندیاں سی نت جھور
اُٹھ گئی ہجر جدائی جگروں ، ظاہر وسدا نور
تھا رمز سمجھ دی پائی آ ، نہ نیڑے نہ دور
ماہی وے تیں ملیاں سب دکھ ہوون دور (۳۱)

اردو کی شعری روایت عربی و فارسی سے اخذ و استفادہ کرتی رہی۔ یہی وجہ ہے کہ برصغیر کے ماحول پر عجمی فلسفۂ تصوف کے گہرے اثرات مرتب ہوئے جس نے انسان کو اس کائنات میں عارضی اور فنا پذیر قرار دے کر انسانی عمل کی راہیں مسدود کر دیں۔ سلطنتوں کے انقلابات، گوناگوں مصائب و آلام اور حوادثِ زمانہ نے برصغیر کی شعری فضا کو قنوطیت کے رنگ میں رنگا لیکن ابتدا ہی سے ہمیں رجائی طرز فکر کے حامل شعرا بھی مل جاتے ہیں۔ کچھ شعرا نے اپنے گیتوں، مولود شریف، تصوف اور عشقیہ موضوعات کے اظہار میں اُمید و رجا کا اظہار کیا جن میں بہاؤ الدین باجن، قلی قطب شاہ، وجہی، آبرو اور شیخ ظہور الدین حاتم شامل ہیں۔ اس عہد میں ولی دکنی کے ہاں سب سے زیادہ کیف و نشاط اور رجا کا عنصر غالب ہے:

رنج اچھے تو غم نہ کر بعد خزاں بہار ہے
غم کے اندھارے سوں نہ ڈر ، رات پچھو نہار ہے (۳۲)

میر و سودا کے عہد میں بھی کبھی معرفتِ الٰہی اور کبھی عشق و محبت کے بیان میں اُمید کا اظہار کیا گیا ہے:

ہیں مُشتِ خاک لیکن جو کچھ ہیں میر ہم ہیں   مقدور سے زیادہ مقدور ہے ہمارا (۳۳)

دبستانِ لکھنؤ کے نمایندہ شاعر ناسخ کے ہاں بھی معراج ناموں، مذہبی تہواروں اور جذبۂ عشق کے بیان میں اُمید کا رنگ ملتا ہے جب کہ آتش یاس و قنوط کی روش سے ہٹ کر مکمل رجائی شاعر کے طور پر اپنی انفرادیت ظاہر کرتے ہیں۔ غالب، ذوق اور مومن کی شاعری میں بھی رجائیت کی مثالیں ملتی ہیں:

ہوائے دورِ مئے خوشگوار راہ میں ہے   خزاں چمن سے ہے جاتی بہار راہ میں ہے (۳۴)

حالی اور آزاد نے انجمنِ پنجاب کے تحت موضوعاتی مشاعروں میں ''اُمید'' کے موضوع پر نظمیں لکھیں۔ اسی عہد میں علی گڑھ تحریک سے وابستہ شعرا، مثلاً شبلی اور نذیر احمد نے بھی رجائی انداز اختیار کیا ہے۔ علاوہ ازیں داغ، اکبر اور اسماعیل میرٹھی کی شاعری میں بھی رجائیت کو موضوع بنایا گیا:

اے مری اُمید مری جاں نواز   اے مری دلسوز مری کارساز
میری سپر اور مرے دل کی پناہ   درد و مصیبت میں ، میری تکیہ گاہ (۳۵)

اقبال کو ان کی رجائیت کی بنا پر شاعرِ فردا بھی کہا جاتا ہے۔ ان کے ہاں زندگی کی بھرپور عکاسی ملتی ہے۔ انھوں نے یاس و قنوط کو اقوام کی زندگی میں زہر قرار دیا جو فکر و عمل کو مفلوج کر دیتا ہے۔ ان کا پیغام انفرادی و اجتماعی صلاحیتوں کو جلا بخشنے کا کام دیتا ہے۔ بلاشبہ اسی لیے انھیں ''پیامبرِ اُمید'' کہا جاتا ہے:

نہیں ہے نا اُمیدِ اقبال اپنی کشتِ ویراں سے   ذرا نم ہو تو یہ مٹی بڑی زرخیز ہے ساقی

ملت کے ساتھ رابطۂ استوار رکھ　　پیوستہ رہ شجر سے اُمیدِ بہار رکھ (۳۶)

اقبال کے ہم عصر شعرا نے وطنیت کے حوالے سے سرزمین ہند کی عظمت کے نغمے الاپے۔ ظفر علی خاں، محمد علی جوہر، حسرت موہانی، سیماب اکبر آبادی اور چکبست نے اپنی اپنی شعری تخلیقات میں آزادیِ ہند کی اُمید کو نمایاں کیا۔ جب کہ اسی دور میں ابھرنے والی رومانوی تحریک میں شعرا نے حال سے بے زار ہو کر قرونِ وسطیٰ کی جانب مراجعت کو اپنا موضوع شعر بنایا۔ ان شعرا کے نزدیک ہم اپنے اسلاف کی پیروی کر کے ایک بار پھر عروج حاصل کر سکتے ہیں۔ رجائیت کا پیغام سنانے والے ان شعرا میں جوش، حفیظ اور اختر نمایاں ہیں:

اے کہ نجاتِ ہند کی دل سے ہے تجھ کو آرزو　　ہمتِ سر بلند سے یاس کا انسداد کر (۳۶)

اب کھلا ہی چاہتا ہے پرچمِ بادِ مراد　　آج ہستی کا سفینہ وقفِ طوفاں ہے تو کیا (۳۸)

اصغر گونڈوی اور فراق کے ہاں بھی رجائیت کا رنگ ملتا ہے جب کہ جگر مراد آبادی نے رجائیت کو خاص طور پر اپنے اشعار میں تصوف اور عشق کے حوالے سے برتا:

مجھ کو رنگِ خزاں سمجھ کے نہ دیکھ　　مژدۂ آمدِ بہار ہوں میں (۳۹)

ترقی پسند شعرا نے ادب کو مقصدیت آشنا کر کے عوام کو سرمایہ دارانہ نظام کے جبر و استبداد کے خلاف آواز بلند کرنے کی جرات عطا کی اور روشن مستقبل کا خواب دکھایا۔ ان شعرا نے عظمتِ انسانی اور انقلاب کو اپنا موضوع بنایا۔ اس حوالے سے ان کے ہاں رجائیت ملتی ہے۔ ترقی پسند شعرا نے سحر، چراغ، صبحِ نو اور صبا جیسے استعارات کو بکثرت استعمال کیا۔ فیض، احسان دانش، اختر الایمان، احمد ندیم قاسمی، ظہیر کاشمیری اور احمد فراز کے ہاں خصوصاً رجائیت ملتی ہے:

صبا نے پھر درِ زنداں پہ آ کے دی دستک　　سحر قریب ہے دل سے کہو نہ گھبرائے (۴۰)

ظلمت مرا ماحول، تجلی مری منزل　　میں شب کا مسافر ہوں مگر شمعِ سحر ہوں (۴۱)

حلقۂ اربابِ ذوق کے شعرا نے بھی اپنی انفرادی فکر سے رجائی موضوعات کو اپنی تخلیقات کا حصہ بنایا۔ ان شعرا کے ہاں ابھرنے والی رجائیت نے تمثال و علائم کی صورت میں اپنی انفرادیت قائم کی۔ راشد، آل احمد سرور، میراجی، مجید امجد، منیر نیازی، ضیا جالندھری، ناصر کاظمی، شہزاد احمد، شکیب جلالی اور افتخار عارف کے ہاں رجائیت ملتی ہے جب کہ ''نئی شاعری'' کے علمبردار شعرا میں جیلانی کامران، سلیم احمد اور ظفر اقبال کے ہاں یہ رنگ زیادہ نمایاں ہے:

ہر جگہ پھر سینۂ نخچیر میں
اک نیا ارماں، نئی اُمید پیدا ہو چلی (۴۲)

ایک چراغ اور ایک کتاب اور ایک اُمید اثاثہ　　اس کے بعد تو جو کچھ ہے وہ سب افسانہ ہے (۴۳)

باغِ جہاں میں نشو و نمائے اُمید ہے　　وہ ایک برگ تھا جسے ہم نے شجر کیا (۴۴)

قیامِ پاکستان کے بعد اسلامی ادب، پاکستانی ادب اور ارضی ثقافتی تحریک میں بھی اسلام کی اعلیٰ اقدار و روایات کو موضوع بنا کر اُمید کا اظہار کیا گیا۔ پاکستانی ادب اور ارضی ثقافتی تحریک میں زمین کے حوالوں اور پاکستانیت کو زیادہ اہمیت دیتے ہوئے ارضِ پاک کی عظمت اور روشن مستقبل کو بیان کیا گیا۔ اسلامی ادب کی تحریک میں ماہر القادری،

محشر رسول نگری، نعیم صدیقی اور حفیظ تائب وغیرہ نے رجائیت کو اسلام اور اکابرین اسلام کے کرداروں کے حوالے سے بیان کرتے ہوئے مسلمانوں کے روشن مستقبل کا مژدہ سنایا۔ جب کہ ارضی ثقافتی تحریک کے علمبرداروں میں وزیر آغا اور سجاد باقر رضوی وغیرہ کے ہاں رجائیت ملتی ہے:

درود اُس پر کہ جو ماہر کی اُمیدوں کا مجا ہے
درود اس پر کہ جس کا دونوں عالم میں سہارا ہے (۴۵)

میں نہیں ہارا تو میرے حوصلے کی داد دے اک نیا عزم سفر اس خستہ سامانی میں ہے (۴۶)

تانیثی شعور رکھنے والی شاعرات کے ہاں بھی رجائیت عورت کے فطری حسن ''ماتا'' کے حوالے سے ابھرتی ہے۔ ادا جعفری، زہرا نگاہ، کشور ناہید، فہمیدہ ریاض اور پروین شاکر کے ہاں نسل نو کو اُمید کی علامت بنا کر پیش کیا گیا ہے:

وہ سامنے ہی تو ہے منزلِ اُمید مگر بھٹک رہے ہیں اندھیروں میں آج اہلِ نظر (۴۷)
دل میں نوید صبح کی لو جو ذرا بلند ہو کافی ہے ایک ہی دیا شب کی سیاہ کے لیے (۴۸)

جمیل الدین عالی، امجد اسلام امجد اور مصطفیٰ زیدی کی شاعری میں بھی رجائیت ملتی ہے۔ ان شعرا نے اپنے انفرادی فکری وفنی انداز میں اُمید کو موضوع بنا کر اپنے وطن کی سلامتی کے نغمے لکھے تو کہیں عصری شعور کے ذریعے رجائیت کو بیان کیا:

خدا کے فضل سے اہلِ وطن کی ہمت سے زیاں کو سود، خزاں کو بہار کر لیں گے (۴۹)

رجائیت بلاشبہ اردو ادب کی فکری اور شعری روایت کا ایک حصہ رہی ہے۔ اگرچہ برصغیر کے سیاسی، معاشی اور معاشرتی حالات نے یاس وقنوطیت کو زیادہ نمایاں کیا جس کے اثرات اردو ادب پر بہت گہرے ہیں لیکن قوت و یقین کی راہ پر چلنے والے شعرا نے زندگی کا واضح نصب العین دینے کے لیے رجائیت کے فلسفے کی پیروی کی کیونکہ اسی سے نئی دنیائیں تسخیر کی جاسکتی ہیں۔ اس حوالے سے ہیلن کیلر کا یہ کہنا بالکل درست ہے کہ:

> "Optimism is faith that leads to achievement. Nothing can be done without hope or confidence ... No pessimist ever discovered the secrets of the star, or saild to uncharterd land or opened a new doorway for human spirit. (50)

حوالہ جات وحواشی:

(۱) یوسف عزیز۔ شعاع اقبال۔ فیصل آباد: مجید بکڈپو، ۱۹۷۷ء، ص ۱۱۹
(۲) ڈاکٹر سید علی رضا نقوی۔ فرہنگ جامع فارسی به انگلیسی و اردو۔ اسلام آباد: ایرانی فرہنگی سفارت جمہوری اسلامی ایران، چاپ دوم ۱۳۸۲ش، م
(۳) محمد عبداللہ خان خویشگی۔ فرہنگ عامرہ۔ اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۹ء، ص ۲۸۶

(۴) قومی انگریزی اردو لغت۔اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۹۶ء۔ص ۱۳
(5) *Encyclopedia Britanica*. Volum-16, Chicago: William Bention Publishers, 1963. P 832.
(6) *Collins Essential English Dictionary*. Glasgow: Harpercollins Publishers, third edition, 2008. P 549.
(۷) ابوالاعجاز حفیظ صدیقی۔مرتب: کشافِ تنقیدی اصطلاحات۔اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۸۵ء۔ص ۸۶
(۸) پروفیسر آل احمد سرور۔''اقبال، فیض اور ہم'' مشمولہ فیض احمد فیض کی شاعری۔(مرتبہ: اشفاق احمد۔) لاہور: کتاب سرائے، ۲۰۱۰ء۔ص ۱۵۸
(۹) یوسف عزیز۔شعاعِ اقبال۔فیصل آباد: مجید بک ڈپو، ۱۹۷۷ء۔ص ۱۳۲
(۱۰) احتشام حسین۔''اقبال کی رجائیت کے چند پہلو'' مشمولہ اقبال شناسی اور سویرا۔(مرتبہ: ڈاکٹر محمد اجمل نیازی۔) لاہور: بزمِ اقبال، سنہ ندارد۔ص ۶۳
(۱۱) پروفیسر یوسف سلیم چشتی۔تاریخ تصوف۔لاہور: علما اکیڈمی، ۱۹۷۶ء۔ص ۳۸۷
(12) Paul Edwards, Editor in Chief; *The Encyclopedia of Philosophy*. New York: Vol-6, The Macmillan Company, 1967. P-117.
(۱۳) ڈاکٹر محمد فخرالحق نوری۔منتخب ادبی اصطلاحیں۔لاہور: پولیمر پبلی کیشنز، ۱۹۹۰ء۔ص ۸۱
(۱۴) ڈاکٹر خلیفہ عبدالحکیم۔داستانِ دانش۔کراچی: انجمن ترقی اردو، ۲۰۰۰ء۔ص ۱۳۹
(15) Carr, A. *Positive Psychology*. The Science of Happiness and Human Strength. USA: Brunner Rouldge, 2004.
(16) Edward C. Chang (Editor) *Optimism & Pessimism*. Implications for Theory, Research and Practice. Washington DC: American Psychological Association, 2002 P-5.
(17) IBID. P-54.
(۱۸) محمد منور۔قرطاسِ اقبال۔لاہور: اقبال اکادمی، ۱۹۹۸ء۔ص ۸۷
(۱۹) عبدالعلیم صدیقی۔تقابلی جائزے۔لاہور: مکتبہ عالیہ، ۱۹۷۹ء۔ص ۵۵
(۲۰) عشرت رومانی۔مقصدی شاعری: ایک جائزہ۔کراچی: نقش پبلی کیشنز، ۲۰۰۷ء۔ص ۲۹۳
(۲۱) ایضاً۔ص ۳۱۸
(۲۲) ایضاً۔ص ۲۸۸
(۲۳) ایضاً۔ص ۲۷۹
(۲۴) یوسف عزیز۔شعاعِ اقبال۔ص ۱۳۳

(۲۵) ایضاً ۔ ص۱۲۲
(۲۶) ڈاکٹر انعام الحق کوثر۔ جوئے کوثر۔ کوئٹہ: بابر سٹیشنری مارٹ پبلشرز، ۱۹۷۲ء۔ ص۵۳
(۲۷) خواجہ حافظ شمس الدین شیرازی۔ دیوانِ حافظ۔ مترجم (اردو)؛ خواجہ عباد اللہ اختر (امرتسری)۔ لاہور: الوقار پبلی کیشنز، ۲۰۰۰ء۔ ص۳۷۵، ۳۷۹، ۴۷۱
(۲۸) ڈاکٹر انعام الحق کوثر۔ جوئے کوثر۔ ص۱۳۶، ۱۵۳
(۲۹) ایضاً ۔ ص۱۱۸
(۳۰) ڈاکٹر لاجونتی رام کرشن۔ پنجابی کے صوفی شاعر۔ لاہور: بک ہوم، ۲۰۰۷ء۔ ص38
(۳۱) سلیم اختر۔ مترجم؛ تیرے عشق نچایا (انتخاب کلام بلھے شاہ)۔ لاہور: بک ہوم، ۲۰۱۰ء۔ ص۱۳۷
(۳۲) ولی دکنی۔ کلیاتِ ولی۔ (مرتب؛ نور الحسن ہاشمی) لاہور: الوقار پبلی کیشنز، ۲۰۰۰ء۔ ص۴۱۱
(۳۳) میر محمد تقی میر۔ کلیاتِ میر۔ (مرتب؛ کلب علی خاں فائق)۔ لاہور: مجلسِ ترقی ادب، ۲۰۱۱ء۔ ص۱۵۲
(۳۴) خواجہ حیدر علی آتش لکھنوی۔ کلیاتِ آتش۔ (مرتب؛ سید مرتضیٰ حسین فاضل لکھنوی)۔ لاہور: مجلسِ ترقی ادب، ۲۰۰۸ء۔ ص۴۴۴
(۳۵) الطاف حسین حالی۔ کلیاتِ نظمِ حالی۔ (مرتب؛ ڈاکٹر افتخار احمد صدیقی)۔ لاہور: مجلس ترقیِ ادب، ۱۹۶۸ء۔ ص۳۸۴
(۳۶) محمد اقبال۔ کلیاتِ اقبال اردو۔ (مرتب؛ جاوید اقبال)۔ لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز، ۱۹۷۵ء۔ ص۳۰۳
(۳۷) فضل الحسن حسرت موہانی۔ کلیاتِ حسرت موہانی۔ لاہور: شیخ غلام علی اینڈ سنز ۱۹۶۴ء۔ ص۱۲۷
(۳۸) جوش ملیح آبادی۔ سیف و سبو۔ لاہور: مکتبۂ اردو، سنہ ندارد، ص۳۹
(۳۹) جگر مراد آبادی۔ کلیاتِ جگر۔ دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۳ء۔ ص۲۲۹
(۴۰) فیض احمد فیض۔ نسخہ ہائے وفا۔ لاہور: مکتبہ کارواں، سنہ ندارد۔ ص۱۳۹
(۴۱) احمد ندیم قاسمی۔ محیط۔ لاہور: اساطیر، ۱۹۹۱ء۔ ص۱۱۳
(۴۲) ن۔م راشد۔ کلیاتِ راشد۔ لاہور: ماورا پبلشرز، سنہ ندارد، ص۱۴۳
(۴۳) افتخار عارف۔ کتابِ دل و دنیا۔ کراچی: دانیال، ۲۰۰۹ء۔ ص۱۷۹
(۴۴) سلیم احمد۔ کلیاتِ سلیم احمد۔ اسلام آباد: الحمرا پبلشنگ، ۲۰۰۳ء۔ ص۲۷۴
(۴۵) ماہر القادری۔ محسوساتِ ماہر۔ حیدر آباد دکن: ادارہ اشاعتِ اردو، ۱۹۴۲ء۔ ص۹۲
(۴۶) وزیر آغا۔ غزلیں۔ سرگودھا: مکتبۂ اردو زبان، ۱۹۷۴ء۔ ص۶۱
(۴۷) زہرا نگاہ۔ مجموعۂ کلام۔ لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۲ء۔ ص۶۸
(۴۸) پروین شاکر۔ انکار۔ دہلی: فرید بک ڈپو، ۱۹۹۷ء۔ ص۹
(۴۹) امجد اسلام امجد۔ سپنوں سے بھری آنکھیں۔ (کلیات گیت)۔ لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۸ء۔ ص۲۶۹
(50) http:www.braingquote.com/quotes/authors/h/helen-keller.html

ترکیباتِ غالب ــــ تحقیقی مطالعہ

ڈاکٹر بصیرہ عنبرین

Abstract:

Ghalib's poetry is rich in literary beauties. Usage of compound words in his poetic rendition in a befitting way may also be traced. This article is a linguistic and technical study of compounds employed by Ghalib. They have been studied in light of grammar and their kinds have also been discussed. Moreover, an effort has also been made to determine how Persian language has been benefitted in coining compounds and what kinds of innovations were made in this regard. The article sheds light on Ghalib's poetry from this particular angle.

مرزا غالب اُردو کے ساتھ ساتھ زبان فارسی کے بھی ممتاز شاعر تھے۔ فارسی قواعد، شعری نظام اور اقلیم شاعری پر ان کی گہری نظر تھی۔ انھیں لغت پر عبور حاصل تھا اور روزمرہ ومحاورہ اور زبان کے دیگر قواعدی امور میں وہ گہری علمی مہارت رکھتے تھے۔ علاوہ ازیں وہ اس لسانِ شرقی کے لغوی معیارات اور لفظوں کے مجازی محلِ استعمال سے بخوبی آگاہ تھے۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ اپنے مجموعۂ اردو میں ذاتی طرزِ احساس اور خاص شعری رنگ کی تلاش کی توقع رکھنے کے بجائے وہ اپنی فارسی شاعری پر تفاخر کرتے اور اسی میں 'نقش ہائے رنگ رنگ' کی نمود کے متمنی نظر آتے ہیں۔ ایسی صورت میں ان کے تمام تر شعری ضابطوں پر زبان فارسی کے اثرات کا مرتسم ہونا ایک فطری امر تھا۔ غالب کے اردو کلام میں ان کی ترکیبات کی تشکیل کے مضمرات کا جائزہ لیں تو اس اثر پذیری کا بخوبی اندازہ ہو جاتا ہے، جہاں وہ اکثر وبیش تر قواعد فارسی کے تحت ترکیبیں تخلیق کرتے ہیں۔ کہہ سکتے ہیں کہ فارسی آمیزی غالب کی ترکیبات کا امتیاز خاص رہا۔ دل چسپ امر یہ ہے کہ ان کے ہاں بعض اوقات متقدم ومعاصر فارسی شعرا کی ترکیبوں کو من وعن اپنایا گیا اور ان میں جزوی اضافات وترمیمات کر کے یک سرنئی اور تازہ ترکیبوں کی ترتیب بھی عمل میں آئی۔ غالب ترکیبی روایف بھی برتتے رہے اور اس ضمن میں ان کے کلام میں فارسی شعرا کے گہرے اثرات ملتے

ہیں تاہم ان کا فطری انداز سخن اور کمال درجے کی شعری استعداد اس تمام تر اثر پذیری پر فائق ٹھہرتی ہے۔

ترکیبات غالب میں فارسی انداز کی حامل ترکیبوں کی عام اور مقبول ترین صورت فارسی طریق جمع کا استعمال کرتے ہوئے ترکیب سازی کی جانب متوجہ ہونا ہے۔ ان کے ہاں متعدد ایسی ترکیبیں موجود ہیں جو سرتاسر فارسی انداز کی حامل ہیں۔ دوسری صورت وہ ہے جہاں غالب نے فارسی رنگ میں لاحقوں اور سابقوں کو اس طور پر استعمال کیا کہ ان کی ترکیبیں فارسی انداز ترکیب میں ڈھل گئیں۔ یاد رہے کہ لاحقوں کو برتتے ہوئے ان کی زبان میں شعریت اور دل کشی سابقوں کے مقابلے میں کہیں زیادہ دکھائی دیتی ہے۔ ترکیبات میں لاحقے لاتے ہوئے وہ اردو زبان سے قریب تر بھی ہو جاتے ہیں اور زبان غیر سے پیدا ہونے والی غرابت قدرے کم ہو جاتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ سابقوں اور لاحقوں سے ترتیب پانے والی ترکیبیں غالب کے کلام میں کثرت سے ہیں۔ اس قدر کہ یہ امر ان کی ترکیبات کا ایک جداگانہ وصف بن گیا ہے۔ اسی طرح خالص فارسی کے اثرات کی ذیل میں کسرۂ اضافہ کے کسی ترکیب کے آغاز یا درمیان میں برتنے کا رویہ بھی قابل ذکر ہے۔ اس ضمن میں بہ، بر، روئے، سر، ہر، بہر، برائے، تا، من، من جملہ، بے، سوئے، درخور، ہمہ، پیچ از، از، زہے، زبس، کم، کم از وغیرہ جیسے متعدد الفاظ ان کی ترکیبوں کا حصہ بنتے نظر آتے ہیں۔

شاعری میں اضافی ترکیبوں کی بُنت ایک موثر اور معروف شعری رویہ ہے اور اردو کے کم وبیش ہر شاعر نے اس فنی حربے سے استفادہ کیا ہے۔ غالب کے ہاں اضافی ترکیبیں بہ کثرت ہیں اور کلام کی روانی، بے ساختگی اور معنویت میں ان کا کلیدی کردار ہے۔ غزلیات غالب (اردو) میں تو ایسے ابیات کی تعداد بہت کم ہے جن میں حسن شعر کو گہرا کرنے کے لیے اضافی ترکیبوں کا استعمال نہ کیا گیا ہو۔ غالب کے کلام میں ترکیبات اضافی دولفظی مرکبات سے لے کر چھے سات الفاظ پر محیط ہیں اور بعض اوقات تو یہ مکمل مصاریع کی صورت میں ڈھل جاتی ہیں۔ اسی طرح کسرۂ اضافہ کے استعمال کے ساتھ ساتھ اضافۂ مقلوب کی صورت میں بھی اضافی ترکیبیں تشکیل دی گئی ہیں۔ ان کی بعض غزلوں کے ردائف تک اضافی ترکیبوں پر بنی ہیں۔ ویسے تو اضافی ترکیبیں شعر غالب میں جابجا نمود کرتی ہیں لیکن یہاں دو یا دو سے زاید لفظوں پر مشتمل ایسی ترکیبوں کی طرف تحقیق توجہ دلانا مطلوب ہے، جو کثیر الجہت معنویت کی حامل ہیں۔ یوں ایسے مرکبات اضافی کی نشان دہی ہو جاتی ہے جو ابلاغ و ارسال میں ممد و معاون ہونے کے ساتھ ساتھ معنویت شعر سے آراستہ و پیراستہ ہیں۔

غالب کے ہاں ترکیبات اضافی موضوعاتی وفنی دونوں حوالوں سے لائق ستائش ہیں۔ انھوں نے جہاں اپنے بعض اہم ترین موضوعات کی ترسیل ایسی ترکیبوں کی وساطت موثر طور پر کی وہیں قواعد وفن کے اعتبار سے ان میں متنوع تجربات کیے۔ دوسری طرف موضوعاتی وفکری لحاظ سے غالب نے اضافی ترکیبات میں خالص رندانہ و عاشقانہ فضائیں ترتیب دی ہیں اور فکری وفلسفیانہ زاویوں کے ساتھ ساتھ صوفیانہ و مابعد الطبیعیاتی نکات بھی ان سے مترشح ہیں۔ علاوہ ازیں متذکرہ مضامین کی پیش کش کرتے ہوئے وہ اپنی انا پسندی کا اظہار کرتے ہیں اور نالہ و زاری یا اذیت کوشی کا رویہ بھی ملتا ہے۔ اولاً عاشقانہ انداز پر مبنی ترکیبات (ا) اضافی دیکھیے:

انتظارِ ساغر، شورِ پندِ ناصح، نظارۂ جمال، طلب گارِ مرد، اندوہِ عشق، چارہ سازیِ وحشت، اجازتِ تسلیم و ہوش، دیوانگیِ شوق، تقاضائے نگہ، عشرتِ قتل گہِ اہلِ تمنا، داغِ تمنائے نشاط، خانۂ خمیازہ، مرہونِ حنا، رہنِ غازہ، غارت گرِ جنسِ وفا، شکیبِ خاطرِ عشق، نازشِ ہم نامیِ چشمِ خوباں، زکاتِ حُسن، محرمیِ حُسن، خطِ جامِ مے، عرضِ نیازِ عشق، عذرِ مستی، لطفِ خاص، بیدادِ عشق، گمانِ رنجشِ خاطر، نبضِ پری، مانعِ دشت نوردی، اعتبارِ نغمہ، زخمِ سر، خجلتِ تقصیر، دشمنِ اربابِ وفا، موجِ شراب، بیدادِ رشکِ غیر، سایۂ تاک، غرقۂ مے، علی الرغمِ دشمن، خطِ رخسارِ دوست، بزمِ عیشِ دوست، وقفِ کشمکش، ضبطِ شوق، تابِ جلوۂ دیدارِ دوست، کشتۂ دشمن، آلاتِ مے کشی، بیمارِ دوست، کشتۂ دشمن، غم خوارِ دوست، مریضِ عشق، ہجومِ نالہ، نازِ بستر، حقِ ودیعتِ ناز، منصبِ شیفتگی، نویدِ امن، احوالِ بتاں، محتاجِ حنا، نویدِ مقدمِ ناز، حریفِ رازِ محبت، نگاہِ شوق، تابِ رخِ یار، جوشِ جنوں، طاقتِ دیدار، آبروئے عشق، حسنِ بے پروا، بازارِ دوست، جوشِ رشک، ظرفِ قدح خوار، مشقِ ناز، فسونِ نیاز، حلِ مشکلِ عاشق، بالینِ یار، سعیِ بے حاصل، بیمِ رقیب، دعویِ وارستگی، فرصتِ کاروبارِ شوق، راہِ سخن، فروغِ حُسن، ذوقِ نظارۂ جمال، قمار خانۂ عشق، طعنۂ اغیار، رخصتِ بے باکی و گستاخی، بہائے بوسہ، مجالِ خواب، تسکینِ اضطراب، سرو قامت، محوِ آئینہ داری، طرفِ نقاب، آرائشِ جمال، راہِ کوئے یار، وعدۂ سیرِ گلستان، طعنۂ نایافت، حظِ وصل، عہدِ تجدیدِ تمنا، بے کسیِ عشق، مسرتِ پیغامِ یار، کیفیتِ شادی، صبحِ عید، منعِ گستاخی، طرزِ تغافل، بادۂ شبانہ، فروغِ مے، بے کسیِ عشق، آغوشِ وداع، رخِ نگار، خارِ بستر، حورانِ خلد، عرضِ ناز، داغِ فراقِ صحبتِ شب، اجازتِ تسلیم و ہوش، بیکاریِ جنوں، زیرِ بارِ منتِ احساں، طالعِ بیدارِ بستر، ترکِ نبردِ عشق، ردِ قدح، بہائے مے، داغِ طعنِ بد عہدی، پیمانۂ صہبا، صرفِ بہائے مے، سرِ سودائے انتظار، تختِ کشانِ عشق، محوِ آرائش وغیرہ۔

ثانیاً ان کے ہاں مفکرانہ و صوفیانہ اور مابعدالطبیعیاتی مرکبات بامعنی رنگ اختیار کرتے ہیں، جیسے: عرصۂ آفاق، ذوقِ فنا، شوخیِ اندیشہ، کفِ افسوس، گردشِ سیارہ، وجودِ بحر، فنا تعلیم درسِ بے خودی، دمِ سماع، وہمِ غیر، غیبِ غیب، پاداشِ عمل، داغِ حسرتِ دل، فکرِ دنیا، سرحدِ ادراک، اہلِ نظر، غمِ محرومیِ جاوید، تماشائے اہلِ کرم، طالعِ شوق، ذوقِ خرابی، یقینِ اجابت، طوفانِ حوادث، تنگیِ وجود، بدمستیِ ہر ذرہ، جلوۂ برقِ فنا، رفتارِ عمر، پرستاریِ وہم، سازِ ہستی، خونِ خلق، دوریِ منزل، ہجومِ نا اُمیدی، مشغولِ حق، بہانۂ راحت، غمِ ہستی، خس و خاشاکِ گلشن، فریبِ سادہ دلی، پیشِ نظر، سزائے کمال، سعیِ آزادی، منجملۂ اسبابِ ویرانی، ذوقِ اسیری، شکستِ آرزو، نازِ مفلساں، ہستیِ اشیا، صورتِ عالم، انجامِ گل، خداوندِ نعمت، سراغِ جلوہ، بیگانگیِ خلق، طوفِ حرم وغیرہ۔

ثالثاً نالہ وزاری اور اذیت کوشی کے ضمن میں بھرپور ترکیبات اضافی ملتی ہیں جن میں: طوفانِ کیفیتِ فصل، سوزِ نہاں، فریادیِ بے دادِ دلبر، عاشقِ بیمار، پاسِ درد، لذتِ الم، جوہرِ بیداد، کفِ سیلاب، ہجومِ اشک، حسرتِ اظہار، وضعِ احتیاط، بے کسی ہائے شبِ ہجر، کشمکشِ چارۂ زحمت، طاقتِ فریاد، نیامِ پروردۂ زخمِ جگر، وفورِ اشک، حسرتِ ناز، تشویشِ مرہم، گریۂ سحری، قطرۂ خوں، نالۂ لبِ خونیں، فشارِ ضعف، زخمِ محبت، حسرتِ دیدار، حسرتِ لذتِ آزار، کشمکشِ نزع، وفائے دلبراں، مژدۂ قتل، گرمِ فریاد، جویائے زخمِ کاری، باوجودِ دل جمعی، رفوئے غم، رنجِ بے تابی،

شکوۂ جور، سرگرمِ جفا، حاجتِ رفو، لذتِ فراغ، جراحتِ دل، جراحتِ پیکاں، دلِ آزردگاں، افسردگیِ دل،، پرسش جراحتِ دل، جوشِ اشک، تشنۂ خوں وغیرہ نہایت متاثر کن ہیں۔

متذکرہ تین موضوعاتی صورتوں کے ساتھ ساتھ مرزا غالبؔ نے پیش کش کے اعتبار سے سادہ، بے ساختہ اور عمومی انداز کی ترکیبات اضافی ترتیب دیں اور قدرے غریب اور مرصّع ترکیبیں بھی ان کے کلام میں ملتی ہیں جو زیادہ تر شعوری کاوش پر مبنی معلوم ہوتی ہیں۔ اسی طرح ان کے ہاں کلاسیکی و روایتی تتبع پر مشتمل ترکیبیں موجود ہیں لیکن اکثر مقامات پر یہ جدت پسندانہ اور منفرد و ممیز ترکیبات اضافی کی صورت اختیار کر کے سرتاسر نئے رنگ و آہنگ میں ڈھل گئی ہیں۔ سادہ، روایتی اور عمومی انداز کی اضافی ترکیبوں میں: عالمِ تقریر، عناں گیر، اعتمادِ دل، حالِ دل، تنگیِ دل، عقدۂ مشکل، وجہِ تسلی، خیالِ حسن، نقشِ وفا، محرومیِ قسمت، تشنۂ وفا، سوے غیر، حسنِ عمل، شبِ غم، لائقِ تعزیر، اندازِ اثر، غمِ عشق، ورخورِ عرض، جنونِ عشق، وصالِ یار، شبِ غم، دمِ ذکر، صرفِ وفا، طالبِ تاثیر، غمِ فراق، تپشِ شوق، اعتبارِ عشق، اندازِ بیاں، غمِ پنہاں، سفرِ عشق، جرأتِ فریاد، دمِ تحریر، آزردگیِ یار، داغِ جگر، بیماریِ غم، غمِ فرقت، سرِ نشوونما، آمدِ خط، بیرونِ در، اہلِ جنوں، طاقتِ سخن، عیشِ رفتہ، خونِ دو عالم، داغِ عشق، وقتِ شام، گرمیِ بزم، ترکِ جستجو، دیارِ غیر، نامِ خدا، بہارِ ناز، ترکِ وفا، خوے یار، منکرِ وفا، اہلِ ورع، حسنِ طلب، چینِ جبیں، حرفِ وفا، فصلِ گل، جلوۂ گل، ترکِ وفا، کفِ قاتل، رشتۂ گوہر، کوئے یار، بعدِ قتل، حالِ دل، داغِ دل، اثرِ گریہ، دورِ ساغر، اہلِ ہوس، شبِ غم، ہجومِ غم، خالقِ اکبر، غمِ زمانہ، عمرِ طبیعی، طاقتِ گفتار، باعثِ تحریر، اہلِ ہمت، روشناسِ خلق، تبِ عشق، صورتِ شمع، ایامِ گل، نشاطِ عشق، غمِ عشاق، شوقِ دیدار، جذبۂ دل، زخمِ دل، تپشِ دل، جنبشِ لب، ہجرِ یار، سرِ رہگذر، قطعِ نظر، اہلِ سخن، پیرِ کنعاں، پرِ پروانہ، بوئے پیرہن، زہرِ غم، جذبۂ دل، داستانِ عشق، شبِ ہجراں، اہلِ شوق، بنِ مو، شیشۂ مے، سرِ رہگذار، دمِ تحریر، کثرتِ غم، گواہِ عشق، پیمانِ وفا، دلِ ناکام، سیاستِ درباں، نامۂ دل دار، تصویرِ جاناں، طرزِ ستم، چرخِ بریں وغیرہ جیسی ترکیبیں خاصی کثیر تعداد میں موجود ہیں۔ فی الاصل غالبؔ کا کمال ان سادہ و بے ساختہ اور روایتی و اکتسابی ترکیبوں کو اپنے شعر کے مافیہ میں برمحل لا کر نئے معانی کا حصول ہے اور اس ضمن میں وہ اس حد تک موفق ٹھہرے ہیں کہ اس مروج ترکیبی انداز سے ترکیبوں میں رعنائی پیدا ہو جاتی ہے۔

دوسری جانب دقیق انداز کی حامل ترکیبوں میں خارِ کسوتِ فانوس، جاگیرِ سمندر، مشہدِ عاشق، ہلاکِ حسرتِ پابوس، بے منتِ ہوس، جوہرِ آئینۂ زانو، مہرِ وہاں، کمندِ شکارِ اثر، داغِ پلنگ، متاعِ بردہ، حریفِ مطلبِ مشکل، جلوۂ حسنِ غیور، لافِ تمکیں، گنجفہ بازِ خیال، برشکالِ گریۂ عاشق، سویدائے دلِ چشم، دعویِٰ وارستگی، سراغِ تفِ نالہ، پشتِ دستِ عجز، شہنشاہِ کواکب، سپہ و مہرِ علم، آغوشِ گل کشودہ برائے وداع وغیرہ اہم ہیں۔

غالبؔ کی اضافی ترکیبوں کا ایک موثر دائرہ ان کی تجریدی، تجسیمی، تمثیلی اور تمثالی ترکیبوں کے گرد کھنچتا ہے۔ یہ ترکیباتی سرمایہ خاصا جان دار ہے۔ ان میں حسیاتی لے بھی موجود ہے اور یہ شعری آہنگ کے نقطۂ نظر سے فقید المثال ہیں۔ ان ترکیبات کی شعریت و ندرت لائقِ داد ہے، مثلاً متذکرہ زاویوں پر مبنی ترکیبوں میں سینۂ شمشیر، جوہرِ اندیشہ، شمارِ سبحہ، ہوائے سیرِ گل، طاقِ نسیاں، ریشۂ نیستاں، سروِ چراغاں، پرتوِ خورشید، شعلۂ جوالہ، بساطِ صحبتِ

احباب، چراغِ خانۂ درویش، پرتوِ مہتاب، عجزِ ہمت، سیلِ خانماں، اضطرابِ دریا، حنائے پائے خزاں، سیرِ باغ، دیدۂ حیراں، نبضِ خس، دفعِ پیکانِ قضا، تشنۂ فکر، عجزِ حوصلہ، خودداریِ ساحل، زحمتِ مہرِ درخشاں، اقلیمِ اُلفت، صفحۂ دشت، کنارِ بحر، رسوائے دہر، پرتوِ خور، رقصِ شرر، آزادیِ نسیم، حلقۂ دامِ ہوائے گل، نوائے گل، موجِ رنگ، رنگِ ادائے گل، گلِ حبیبِ قبائے گل، شمعِ ماتم خانہ، مردمکِ دیدہ، شجرِ بید، پرتوِ خورشید، جلوۂ موجِ شراب، آلاتِ میکشی، جوشِ بہار، آمدِ فصلِ لالہ کاری، ہوائے خرامِ ناز، صدائے خندۂ دل، گوشِ گل، جوششِ فصلِ بہاری، رازِ مکتوب، زعمِ جنوں، نشاطِ آمدِ فصلِ بہاری، سایۂ شاخِ گل، سیرِ گلستاں، شرارِ جستہ، آمد آمدِ فصلِ بہار، اندوہِ شبِ فرقت، ہوسِ شعلہ، شائبۂ خوبیِ تقریر، سیرِ چراغاں، سازِ چمن طرازیِ داماں وغیرہ شامل ہیں۔

اسی طرح محاسنِ بیان پر مبنی ترکیبات اضافی کلامِ غالب میں نہایت پرکشش کردار ادا کرتی ہیں۔ ایسی ترکیبوں میں تشبیہی و استعاراتی رنگ بھی ہے اور رمزی و کنائی پیرایے بھی ___ علاوہ ازیں یہاں مجازِ مرسل کے علائق متاثر کن ہیں۔ لفظی و معنوی صنعت گری ایسی ترکیبوں سے ہویدا ہے اور تلازماتی و مراعاۃ النظیری پہلوؤں نے انھیں حسنِ بیان سے آراستہ کر دیا ہے۔ یہ کہنا بھی بے جا نہیں کہ تصلیف و تعلّی آمیز پیرایۂ بیان ان ترکیبوں کو قوت و شوکت سے ہم کنار کر دیتا ہے۔ ان تمام زاویوں سے اضافی ترکیبوں کا انداز ملاحظہ کیجیے:

دوستدارِ دشمن، بالِ عنقا، سینۂ بسمل، نوآموزِ فنا، سطوتِ قاتل، اجزائے پریشاں، برقِ سوزِ دل، زہرۂ ابر، پنبۂ بالش، فرقِ ناز، شمعِ بزمِ بے خودی، سپندِ بزمِ وصلِ غیر، وقفِ بسترِ سنجاب، پہلوئے اندیشہ، انتظارِ صید، مثلِ جوہرِ تیغ، عیدِ نظارہ، غرقِ نمکداں، خمارِ شوقِ ساقی، تہمت کشِ تسکیں، یادگارِ نالہ، دیوانِ بے شیرازہ، قحطِ غمِ الفت، نشاطِ کار، فروغِ شعلۂ خس، پاسِ ناموسِ وفا، شکستِ قیمتِ دل، سرپنجۂ مژگانِ آہو، پشتِ خار، حسنِ تماشا، روشناسِ خلق، جلوۂ بینش، مانندِ خونِ بے گنہ، تمنائے زباں، محوِ سپاسِ بے زبانی، اندوہِ شبِ فرقت، مہرِ دہاں، شعلۂ خس، منت کشِ دود، جوہرِ آئینہ، طوطیِ بسمل، طلسمِ دلِ سائل، دلِ گم گشتہ، فتنۂ محشر، شکستِ آرزو، نیرنگِ نظر، تختۂ فریاد، ذوقِ خامہ فرسا، صیقلِ آئینہ، تریاکیِ قدیم، چشمِ خریدار، حریفِ جوششِ دریا، روحِ نباتی، محوِ تماشائے دماغ، جلوۂ گل، رہبرِ قطرہ، صورتِ نقشِ قدم، رفتۂ رفتارِ دوست، ساغرِ سرشارِ دوست، نظارۂ نرگس، متاعِ سخن، طومارِ ناز، پشتِ چشم، سامانِ زنگ، چشمِ روزن، کاسۂ گردوں، وسعتِ سعیِ کرم، گرفتارِ الفتِ صیاد، راز ہائے سینہ گداز، گوشۂ دستار، دامِ خالی، قفسِ مرغِ گرفتار، خسِ جوہر، گوشۂ دستار، دامِ خالی، سبزۂ خط، روئے نگار، زبانِ اہلِ زباں، داغِ بدگمانیِ شمع، فسانہ خوانیِ شمع، خندۂ گل، مثلِ خندۂ قاتل، شورِ جولاں، وجدِ ذوق، فرصتِ ہستی، حریفِ سیہ مست، مثلِ سایۂ گل، متاعِ خانۂ زنجیر، نگہِ سرمہ سا، مدحِ ناز، زمزمۂ الاماں، تنگیِ سینہ، عارِ دل، قدِ آدم، سینۂ عاشق، رخشِ عمر، وعدۂ دلدارِ دوست، گستاخیِ فرشتہ، لطمۂ موج، قطعِ رہِ اضطراب، بالِ تدرو، تندیِ صہبا، ہوسِ گل، مثلِ دود، شکلِ نہالی، برقِ خرمنِ راحت، فتنۂ شورِ قیامت، طلسمِ پیچ و تاب، آتشِ دوزخ، پیغامِ زبانی، قاطعِ اعمار، بلائے آسمانی، پردۂ عماری، انجمنِ ناز، خریدارِ ذوقِ خواری، بازارِ فوج داری، زیارت گاہِ طفلاں، خاکِ دشتِ مجنوں، دلیلِ سحر، ستارۂ گوہر فروش، بزمِ خیال، عبیرِ گل، سراپا سازِ آہنگِ شکایت، سرِ ہر مُو، نگاہِ آشنا، آغوشِ خمِ حلقۂ زنّار، غارت گرِ ناموس، خورشیدِ جمال،

نفسِ قیس، آئینِ غزل خوانی، چرخِ مکوکب، حسنِ تلافی، ہوسِ زر، دلِ ناداں، ہنگامِ کمال، خوئے سوال، ساکنانِ خطۂ خاک، شاہِ دیندار، گرمیِ آئینہ، سادگیِ آموزِ بتاں، بسترِ تمہیدِ فراغت، خطِ عارض، رنجِ بالیں، اقبالِ رنجوری، فروغِ شمعِ بالیں، پابندِ نے، ظرفِ تنگنائے غزل، مرغِ اسیر، عمرِ جاوداں، چرخِ بریں، ادائے خاص، تہیۂ طوفاں، حالِ شہیدانِ گذشتہ، وقتِ وداعِ بہار، بہرِ آشیاں، کفیلِ عمر، ضامنِ نشاط، جیبِ خیال، متاعِ دستگرداں، ابنِ مریم، دامانِ خیالِ یار، نبردِ عشق، سررشتۂ سلامت، جانکاہیِ مرض، سودائے غزل خوانی، خوشنوایانِ چمن، کسبِ رنگِ فروغ، اعتبارِ نغمہ، دعوئِ جمعیتِ احباب، عیشِ بے تابی، باغبانیِ صحرا، عقدۂ دل، خیالِ طرۂ لیلیٰ، دحشتِ مجنوں، زخمِ روزنِ در، حسنِ فروغِ شمعِ سخن وغیرہ۔

محسناتِ شعر سے آراستہ ہونے کے ساتھ ساتھ غالب کی ترکیبات اضافی قواعدی حوالے سے نوع بہ نوع رنگ رکھتی ہیں۔ اس ضمن میں وہ زیادہ تر اسمی و وصفی صورتوں کو اپناتے ہوئے دل کش ترکیبوں کی بُنت و تعمیر کرتے نظر آتے ہیں۔ صرف مرکبات اضافی کے سلسلے میں ان کے ہاں اہم ترین صورت یہ ہے کہ انھوں نے کثرت سے دو اسموں کے اتصال سے اضافی ترکیبوں کی تشکیل کی ہے جو مضاف اور مضاف الیہ کی صورت میں کسرۂ اضافہ کے ساتھ ترتیب پاتی ہیں، مثلاً:

ندیمِ دوست، گوشۂ بساط، شاہدِ گل، سبحۂ زاہد، جامۂ احرام، آہِ آتشیں، دریائے خوں، بزمِ قدح، تارِ نگہ، سیلِ گریہ، موجِ خوں، سیلابِ گریہ، زخمِ جگر، خاکِ شہیداں، لذتِ سنگ، زخمِ سوزن، پارۂ جگر، رگِ گردن، کارگاہِ ہستی، دعوتِ مژگاں، مژگانِ خوں فشاں، سرِ دامن، پیکرِ تصویر، قطرۂ خوں، خونِ گرم، نقشِ قدم، نالۂ دل، جلوۂ گل، موجِ رنگ، خونِ جگر، قطرۂ مے، خونِ دل، درِ یار، بزمِ مے، مژۂ یار، تارِ نفس، لبِ ساقی، ابرِ بہار، موجِ مے، گردنِ مینا، نقشِ قدم، دیوارِ چمن، جامِ مے، دمِ سرد، صبحِ وطن، موجِ آب، خارِ پا، چشمِ نرگس، گدائے مے، روئے یار، نگاہِ یار، نگاہِ ناز، نالۂ بلبل، شیشۂ مے، کنجِ قفس، موجِ شراب، نقشِ پا، کوہِ طور، بزمِ مے، لبِ بام، برقِ خرمن، دیدۂ اختر، حلقۂ گرداب، صدائے آب، بُنِ مو، دودِ چراغ، مہِ نخشب، موجۂ گل، قطرۂ شبنم، دیوارِ دبستاں، شعاعِ مہر، ذرۂ عاشق، گلِ نغمہ، پردۂ ساز، قبائے گل، نمِ شبنم، عارضِ گل، شورِ محشر، صبحِ بہار، چشمِ بتاں، موجِ بادہ، پنبۂ مینا، گوشۂ بساط، شعلۂ خس، بالِ ہما، خانۂ آئینہ، خونِ جگر، بادِ بہار، تارِ زلف، سجدۂ بت، نافِ زمین، نافِ غزال، لباسِ کعبہ، خوابِ گل، رگِ لیلیٰ، شرارِ سنگ، موسمِ گل، دامِ خالی، غمِ روزگار، تنگیِ جا، تنگیِ دل، بتِ کافر، وقتِ سفر، دمِ مرگ، مینائے مے، آئینۂ بہار، دیدۂ دل، خورشیدِ قیامت، تارِ بستر، دورِ جام، جنبشِ لب، دیدۂ ساغر، موئے شیشہ، نگاہِ دل، وادیِ مجنوں، خوفِ رقیب، لبِ عیسیٰ، بیضۂ قمری، جامِ جم، زخمِ تیغ، نسیمِ مصر، خطِ پیالہ، نگاہِ گلچیں، خانۂ مکتب وغیرہ۔

دوسری صورت اس کے متضاد ہے، یعنی وہ دو اسموں کے اتصال ہی سے مرکبات تشکیل دیتے ہیں لیکن حذفِ کسرۂ اضافہ کے ساتھ جیسے (دل آشفتگاں، زہر آب، گہوارہ جنبانی وغیرہ) جب کہ تیسری صورت دو اسموں کے اتصال سے ایسی ترکیبات اضافی کو ترتیب دینا ہے جو اضافۂ مقلوب کی صورت میں سامنے آئی ہیں (جیسے تازہ نہال) غالب نے بسا اوقات فارسی آمیز انداز اختیار کرتے ہوئے اضافی ترکیبوں کو اس صورت میں ڈھالا ہے کہ دو

اسموں کے درمیان حرفِ اضافہ کی شمولیت کر دی ہے (جیسے دل بہ دل، دلِ ہر قطرہ، رشتۂ ہر شمع، دامِ ہر موج، دل تا جگر، سرتاسر، خندہ زیرِ لب، گل در قفائے گل وغیرہ) اسی طرح اضافی ترکیبوں کی ایک صورت وہ ہے جہاں انھوں نے اسم سے پیش تر حرفِ اضافہ کا استعمال کیا ہے، جیسے: زیرِ لب، برروئے شش جہت، سرِ پنجۂ مژگانِ آہو، بہ روئے کار، بہ قدرِ لب و دنداں، بہ مہرِ صیدِ نظر، بہ حیرت کدۂ شوخیِ ناز، بہ نالہ، بہ نگاہِ غلط انداز، بہ جلوت، بہ دستِ بتِ بدمستِ حنا، بہ پائے گل، روئے آب، سرِ سودائے انتظار، بہرِ قطرۂ خوں، بہرِ آشیاں، برائے خندہ، تا محیط بادہ صورت، تا موجِ شراب، تا نبضِ جگر، پئے خلۂ مانی، سوئے قبلہ، از چاکِ گریباں وغیرہ۔ غالب نے بعض اوقات اسی صورت یعنی حرفِ اضافت اور اسم کے اتصال سے تشکیل دی جانے والی ترکیبوں کے آخر میں یائی نسبت یا 'ہ' (اتصال و اتصاف) کے اضافے سے خوب صورتی پیدا کی ہے (جیسے کوکبۂ شہریاری) یا پھر انھوں نے دو یا زائد اسموں اور کسرۂ اضافت کے ساتھ یا کبھی کبھار اس کو محذوف رکھتے ہوئے کسی صفت کو برتتے ہوئے عمدہ ترکیبات اضافی ترتیب پائی ہیں۔ ایسے مواقع پر ان کے ہاں کلام کی شعریت وعذوبت بڑھ جاتی ہے اور کہیں کہیں ان کی پیش کردہ صفات میں تشبیہی و استعاراتی پہلو در آتے ہیں۔ کسرۂ اضافت کے ساتھ ترکیباتِ غالب کا انداز کچھ اس طرح سے ہے:

خمارِ تشنہ کامی، جامِ زمرد، حسنِ خود آرا، بندِ نقابِ حسن، مے کدۂ بے خروش، خرابِ بادۂ الفت، کشتۂ لعلِ بتاں، نگاہِ بے حجابِ ناز، موجِ خرامِ یار، آبروئے شیوۂ اہلِ نظر، عقدِ گردنِ خوباں، خرابِ بادۂ الفت، چشمِ مستِ ناز، جادۂ صحرائے جنوں، عاشقِ اہلِ کرم، درسِ دفترِ امکاں، موجِ محیطِ بے خودی، شاہدِ ہستیِ مطلق، دیدۂ عبرت نگاہ، داغِ عیوبِ برہنگی، غلامِ ساقیِ کوثر، تماشائی نیرنگِ تمنا، مائدہ لذتِ درد، مژگانِ چشمِ تر، لذتِ ریشِ جگر، تپشِ شعلۂ سوزاں، رنجِ گرانباریِ زنجیر، دیدۂ خون بار، حریصِ لذتِ آزار، دیدۂ خونابہ فشاں، سامانِ ناز، زخمِ دل، نمک پاشِ خراشِ دل، ہدفِ ناوکِ بیداد، خستۂ تیغِ ستم، نشانِ جگرِ سوختہ، فشارِ تنگیِ خلوت، خوابِ سنگیں، تیغِ تیزِ عریاں، ہمتِ دشوار پسند، درِ گنجینۂ گوہر، صبحِ بہارِ نظارہ، گردِ رہِ جولانِ صبا، اعجازِ ہوائے صیقل، موجۂ سبزۂ نوخیز، دودِ شمعِ کشتہ، ارزانیِ مے جلوہ، سرِ نشاطِ بہارِ مے، غم خوارِ جانِ دردمند، دلِ حسرت زدہ، حریفِ دمِ افعی، اسدِ خستہ جاں، لبِ تحنۂ تقریر، دماغِ عطرِ پیراہن، بساطِ نشاطِ دل، دامِ کلفتِ خاطر، دلِ ناعاقبت اندیش، ماہِ شبِ چاردہم، خالِ کنجِ دہن، سوارِ سمندِ ناز، دودِ چراغِ کشتہ، خندۂ دنداں نما، فرشِ پا انداز، سودِ چراغِ کشتہ، دلالِ جنسِ رسوائی، محشرستانِ بے قراری، درِ عدالتِ ناز، خندۂ دنداں نما، گلچینِ گلستانِ تسلی، شمعِ سیہ خانۂ لیلیٰ، رشتۂ شیرازۂ مژگاں وغیرہ۔

غالب کے ہاں ترکیباتِ اضافی کی ایک صورت کچھ اس انداز سے نمود کرتی ہے کہ وہ دو صفات واحد کو کسرۂ اضافت کے ساتھ پیش کر دیتے ہیں جس سے نہ صرف کلام میں استدلالی رنگ ابھرتا ہے بل کہ زورِ بیان کے عناصر پیدا ہو جاتے ہیں، جیسا کہ متذکرہ ترکیبوں سے ظاہر ہے ــــ انھوں نے ترکیباتِ اضافی میں حرفِ اضافہ اور ضمیر مبہم یا پھر اس کے اتصال سے بھی خوب صورتی پیدا کی (جیسے: با ہمہ گر، بیخودی، بجز خجلتِ تقصیر، از خود رفتہ وغیرہ) اور اسی طرز کے تحت حروفِ اضافت کو ترکیباتِ اضافی کے آغاز میں استعمال کیا۔ اس سلسلے میں ان کے ہاں نمایاں

حروف اضافہ بہ، بر، سر، ہر، برائے، تا، پے، در، ہمہ، زہے اور زبس ہیں، جنھیں ترکیبات اضافی کے آغاز یا وسط میں برت کر وہ عمدہ مرکبات بناتے ہیں۔

خالصتاً عطفی ترکیبوں کا تناسب غالب کے اردو کلام میں مقابلتاً کم دکھائی دیتا ہے۔ اردو شاعری میں غالب نے عطفی ترکیباتی ضابطوں کو جہاں کہیں اختیار کیا، وہ معنویت کے حصول میں خاصے کامیاب رہے ہیں۔ غالب کی عطفی ترکیبوں میں مراعاۃ النظیری شباہتوں سے کام لیا گیا ہے اور ان ترکیبات سے تضاد و تخالف کی خصوصیت بھی جھلکتی ہے، نیز صفت و موصوف اور لازم و ملزوم کے علائق کو ملحوظ رکھتے ہوئے بھی مرکبات عطفی ترتیب پاتے ہیں۔ کہیں کہیں وہ سابقوں اور لاحقوں کے اتصال اور صفت نسبتی (ی) کے اتصاف سے اپنی عطفی ترکیبوں کو معنی خیز بنا دیتے ہیں۔ ان کے عطفی مرکبات مختصر بھی ہیں اور طویل بھی اور خال خال مکمل مصرعوں پر محیط دکھائی دیتے ہیں۔ کمال یہ ہے کہ خیال آفرینی اور بلاغت معنی کے سلسلے میں غالب نے ان سے پرکشش انداز میں مدد لی ہے، غالب کی عطفی ترکیبیں اردو اور فارسی کی کلاسیکی شعری روایت سے انجذاب و اکتساب کے باوصف اپنے محل استعمال میں یک سرنادر اور منفرد و ممیز ہیں۔ یہ حقیقت ہے کہ یہ شعروں میں اس طور پر دخیل ہیں کہ بہ ظاہر سادہ و عام مرکبات نئے معانی سے ہم کنار ہو جاتے ہیں۔ دل چسپ امر یہ ہے کہ ان عطفی ترکیبوں کو اگر شعر کے مکمل تناظر سے الگ کر کے دیکھا جائے تو ان میں کوئی خاص کشش دکھائی نہیں دیتی۔ حقیقتاً یہ غالب کا حسن استعمال ہے جو ان میں رعنائی و لطافت پیدا کیے ہوئے ہے۔ موضوعاتی سطح پر کلام غالب میں مرکبات عطفی کی وساطت سے حسن و عشق، واردات قلبی، مہجوری و حرماں نصیبی، نالہ و زاری، ایذا دوستی، قوت و شوکت، فطرت پسندی، لاحاصلی و بے سروسامانی، کم قیمتی و کم مائگی کے ساتھ ساتھ حیات و کائنات کے بارے میں مفکرانہ و فلسفیانہ خصائص دیکھنے کو ملتے ہیں۔ جب کہ فنی و اسلوبی سطح پر متذکرہ ترکیبوں میں تشبیہات و استعارات اور ترادف و طباق کی وساطت پیکر تراشی اور تمثیل کاری کے جوہر ابھرے ہیں۔

عطفی ترکیبوں کی تشکیل کرتے ہوئے غالب نے لو بہ لو قواعدی طریق کار اختیار کیے۔ کبھی وہ دو یا زاید اسموں کو یوں لاتے ہیں کہ وہ ایک دوسرے کے معطوف ہوں تو کبھی دو اسمائے معطوف اور واو عطف کو محذوف یا مذکور صورت میں لے آتے ہیں۔ یوں بھی ہوا ہے کہ انھوں نے دو اسموں کو بہ صورت اتباع (واو عطف کے ساتھ یا اسے محذوف رکھتے ہوئے) لاکر یہ اہتمام کیا ہے کہ دونوں اسم ایک معنی رکھتے ہوں یا قریبی معنی دیں یا پھر کم از کم باہم متناسب ضرور ہوں۔ مزید برآں غالب مرکبات عطفی کی تشکیل کرتے ہوئے دو اسموں کو واو عطف کے اتصال سے یا پھر اسے محذوف رکھتے ہوئے، ان کے ہمراہ کسی صفت کو لے آتے ہیں جس سے دل پذیر عطفی مرکبات سامنے آئے ہیں۔ اسی طرح دو اسم ایسے لائے گئے ہیں جو ایک دوسرے کے معطوف ہیں (کبھی واو عطف مذکور تو کبھی محذوف) اور ساتھ ہی ساتھ ی (نسبت) لاکر خوب صورتی اور معنی آفرینی کا حصول کیا گیا ہے۔ یاد رہے کہ غالب کی وہ عطفی ترکیبیں جب مرکبات اضافی کی آمیزش کے ساتھ اجاگر ہوتی ہیں تو ان کا انداز جداگانہ ہو جاتا ہے، خصوصاً جب اضافی عطفی ترکیبوں کے آخر میں یا آغاز میں کسی صفت کا اہتمام کر دیا جاتا ہے۔ ایسی ترکیبیں

اسی مقالے میں عطفی و اضافی ترکیبوں کی ذیل میں زیر بحث آئی ہیں۔ یہاں متذکرہ صورت سے قطع نظر کرتے ہوئے سطور بالا میں مندرج عطفی صورتوں کو واضح کرنے کے لیے چند ترکیبات عطفی درج کی جاتی ہیں:

دست و بازو، رسم و راہ، پیچ و تاب، بے سر و پا، تاب و تواں، دست و پا، بے پر و بالی، جمع و خرج، داد و ستد، ننگ و نام، آب و گل، دیوار و در، دار و رسن، مہر گیا، گلخن، شہپر، مہر و وفا، تیغ و کفن، دشنہ و خنجر، ناز و ادا، ناز و غمزہ، آہ و فغاں، فتنہ و فساد، جیب و دامن، درد و الم، در و دیوار، پیالہ و ساغر، آہ و زاری، چنگ و رباب، خرقہ و سجادہ، جام و سبو، ساغر و مینا، شرع و آئیں، چنگ و رباب، سبحہ و زنار، قیس و کوہکن، مہر و ماہ، پیچ و خم، خس و خاشاک، طرز و روش، سرو و صنوبر، دل و دیدہ، سنگ و خشت، قد و گیسو، دل و جاں، دل و جگر، شیشہ و قدح، سبزہ و گل، ابر و بار، سادگی و پرکاری، بے خودی و ہشیاری، آزادہ و خود بیں، داد و ستد، پیش دستی، گرانجانی، بیمار دار، اندوہ رُبا، دلستانی، جواں میر، بے پرو بالی، فریاد و آہ و زاری، تنک آبی وغیرہ۔

واضح رہے کہ عطفی مرکبات کی ذیل میں غالب نے اسمی و وصفی ترکیبات نہایت عمدگی سے ترتیب دیں۔ ان کے ہاں وہ صورت میں بھی پرکشش ہے جہاں وہ دو صفات واحد کو واوِ عطف کے ساتھ لائے ہیں یا پھر صفت اور اسم کے مابین واوِ عطف کا اہتمام کرتے ہوئے دل کش صورت گری کرتے ہیں۔ موضوعاتی سطح پر دیکھیں تو غالب کی عاشقانہ انداز کی حامل عطفی ترکیبوں میں یاس و امید، جیب و دامن، بال و پر، غمزہ و عشوہ و ادا، صاعقہ و شعلہ و سیماب، سرور و سوز، جوش و خروش، فریاد و آہ و زاری، خود بین و خود آرا، قد و رخ وغیرہ جیسی متعدد ترکیبیں حصولِ معانی میں معاون ٹھہری ہیں۔ جب کہ صوفیانہ و تلمیحی عطفی ترکیبوں کا تناسب قدرے کم ہونے کے باوصف خاصا برمحل اور بامعنی ہے۔ اس ضمن میں دیدہ و دل، آزادہ و خود بیں، دستگاہ و قطرہ، بادہ و ساغر، خلوت و جلوت، مے و انگبیں، خرقہ و سجادہ، شیشہ و قدح و کوزہ و سبو، دار و رسن، سبحہ و زنار، شرع و آئین، وجود و عدم، دل و دیں اور ہم پیشہ و ہم مشرب و ہم راز جیسی عطفی ترکیبوں کے توسط سے انھوں نے خاصے گہرے علامتی مفاہیم کا حصول کیا ہے اور یوں فکری و فلسفیانہ حوالے سے معنی خیز نکات کا استخراج ممکن ہو پایا ہے۔ دوسری طرف فنی حوالے سے غالب کے ہاں ترادف و تخالف پر مبنی لفظیات سے ترکیب پانے والے عطفی مرکبات گہری معنویت سے ہم کنار ہیں۔ ایسے مرکبات عطفی فطرت کے منظر نامے سے کشید شدہ ہیں اور داخلی و ذاتی اور روحانی و رومانی واردات و جذبات کے آئینے میں صورت گری کرتے ہیں۔ الفاظ متضاد پر استوار عطفی ترکیبوں میں جمع و خرج، مہر و ماہ، آب و گل، فرداودی، گہ و بے گہ، غم و شادی، نظارہ و خیال، نشیب و فراز وغیرہ کا برمحل استعمال ملتا ہے جب کہ ترادفات پر مبنی ترکیبات میں لعل و گہر، ابر و باد، چنگ و رباب، گل و لالہ، سرو و صنوبر، خس و خاشاک، طرز و روش اور پیچ و خم وغیرہ سے مفید مطلب نتائج اخذ کیے گئے ہیں۔ یہاں اس امر کا ذکر ضروری معلوم ہوتا ہے کہ بعض مقامات پر غالب نے طویل مرکبات عطفی تشکیل دیے ہیں اور ایسے مواقع پر ان کے ابیات میں خاصی بلاغت پیدا ہوگئی ہے، جیسے: شب و روز و ماہ و سال، فریدون و جم و کیخسرو، لعل و زمرّد و زر و گوہر، ہم پیشہ و ہم مشرب و ہم راز وغیرہ اس سلسلہ میں اہم ہیں۔

کلام غالب میں محض اضافی یا محض عطفی ترکیبوں کی تشکیل کے ساتھ ساتھ اضافت وعطف کے اتصال سے ترتیب پانے والی ترکیبوں کی جانب بھی رجحان ملتا ہے۔ البتہ یہ رویہ خالصتاً عطفی یا اضافی ترکیبوں کے مقابلے میں کم ہے۔ ان ملی جلی ترکیبوں میں کبھی عطفی ترکیب کا حصہ زیادہ ہوتا ہے تو کبھی اضافی ترکیب کا ــــ تاہم دونوں صورتوں میں دل کش ترکیبیں وجود میں آئی ہیں۔ یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ شعرِ غالب میں اضافت وعطف کے اتصال سے پیدا ہونے والی ترکیبات معنی آفرینی کے ضمن میں بے مثال ہیں۔ یہ آمیزشی صورتیں تین تین، چار چار اور کبھی کبھار پانچ چھے لفظوں پر محیط ہو جاتی ہیں اور معنوی سطح پر بلاغت کی جان ٹھہرتی ہیں۔ متذکرہ ترکیبوں سے تضاد و تقابل اور ترادف و مماثلت کے اوصاف بھی ابھارے گئے ہیں۔ خاص طور پر ان میں سے اکثر صورتیں صنعت طباق (ایجابی وسلبی ہر دو) کے حصول میں معاون ٹھہری ہیں۔ محسنات لفظیہ و معنویہ ان سے جھلکتے ہیں اور معانی و بیان کے بعض زاویے مترشح ہیں۔ غالب کی ان ترکیبوں میں اردو روایت کی پاس داری یا فارسی شعری روایت کے تتبع سے کہیں زیادہ جدت پسندی کے اوصاف ابھرے ہیں۔ یہ ترکیبیں غالب کے خاص ترکیبی ذوق کا سراغ دیتی ہیں۔ ایسا بھی ہوا ہے کہ بعض مقامات پر ان کی غزلیں ان ملی جلی ترکیبوں سے عاری ہیں۔ جس سے ظاہر ہے کہ یہ ایک مخصوص ذہنی فضا سے ترتیب پائی ہیں اور معنی آفرینی کے ساتھ ساتھ خیال انگیزی میں ان کا خاص مقام ہے۔ کہیں کہیں غالب نے ان کی وساطت سے توسیع جذبات کا فریضہ انجام دیا ہے اور یہ احساس ہوتا ہے کہ وہ معنوی سطح اطنابی اوصاف کے حصول کے لیے بھی اس انداز کی ترکیب سازی کی جانب متوجہ ہوئے ہیں۔ غالب کے ہاں کہیں یہ رنگ اس قدر قوی ہے کہ بعض مقامات پر مکمل مصرعوں کی صورت اختیار کر لیتا ہے اور ظاہر ہے کہ اس طور پر خاصے بلیغ شعری ٹکڑے سامنے آئے ہیں۔ یہاں اولاً مکمل مصاریع کی صورت میں ڈھلنے والے اس قبیل کے طویل مرکبات دیکھیے:

ع رشکِ ہم طرحی و دردِ اثرِ بانگِ حزیں (۲)

ع گوشِ مہجور پیام و چشمِ محروم جمال (۳)

ع لطفِ خرامِ ساقی و ذوقِ صدائے چنگ (۴)

ع نصیرِ دولت و دیں اور معینِ ملت و ملک (۵)

ع نشہ ہا شادابِ رنگ و سازہا مستِ طرب (۶)

ع قمری کفِ خاکستر و بلبل قفسِ رنگ (۷)

ع مجبوری و دعوائے گرفتاریِ الفت (۸)

شعری اعتبار سے یہ طویل مرکبات زورِ کلام میں اہم کردار ادا کرتے ہیں اور ان مساوی ترکیبی ٹکڑوں نے دلالت کلام میں کلیدی کردار ادا کیا ہے۔ یہاں عطفی و اضافی ہر دو ترکیبوں میں سے کوئی ایک ترکیبی صورت حاوی دکھائی نہیں دیتی بل کہ دونوں میں سے کسی ایک کو حذف کرنے سے معنی مطلوب متاثر ہو جاتا ہے۔

دوسری سطح پر وہ ترکیبیں ملاحظہ ہوں، جہاں غالب نے عطف و اضافت پر مبنی ترکیبات یوں وضع کیے کہ دو

دو یا تین تین چار چار مساوی لفظوں پر مبنی اضافی ترکیبوں کے جوڑوں کو واو عطف کے اتصال سے طویل مرکب کی صورت دے دی، جیسے: ذوقِ وصل و یادِ یار، قیدِ حیات و بندِ غم، دشواریِ رہ و ستمِ ہمرہاں، شوقِ وصل و شکوۂ ہجراں، دل فردِ جمع و خرجِ زبانہاے لال، دامانِ باغبان و کفِ گل فروش، تارِ دامن و تارِ نظر، جنونِ ساختہ و فصلِ گل، روانیِ روش و مستیِ ادا، طراوتِ چمن و خوبیِ ہوا، دل محیطِ گریہ و لب آشنائے خندہ، سرمایۂ یک عالم و عالم کفِ خاک، پاستگیِ رسم و رہِ عام، معشوقِ شوخ و عاشقِ دیوانہ، شوقِ فضول و جرأتِ رندانہ، شایانِ دست و بازوئے قاتل، مینائے بے شراب و دل بے ہوائے گل___ حقیقت یہ ہے کہ فنی حوالے سے یہاں دونوں طرح کی ترکیبوں کا حسن دیدنی ہے اور تشکیل معنی میں ان دونوں کا برابر کا کردار ہے۔ یاد رہے کہ زیادہ تر ترکیب غالب کا یہ رنگ عاشقانہ اور منظریہ و خمریہ مضامین کے بیان میں ابھرا ہے اور انھوں نے اتصال تراکیب سے دل کش معنی پیدا کیے ہیں۔ معنی آفرینی اور خیال انگیزی میں ایسی ترکیبیں شعرائے اردو میں خال خال دکھائی دیتی ہیں۔ مزید برآں ایسے مقامات پر غالب کا شعری رچاؤ لائق مطالعہ ہے۔ اس سلسلے میں تیسری صورت وہ ہے جہاں غالب ایسی ترکیبات عطفی و اضافی تشکیل دیتے ہیں جہاں لفظوں کے متساوی جوڑوں کا اتصال نہیں دکھائی دیتا اس کے برعکس غیر مساوی الفاظ ملتے ہیں تاہم ایسی ترکیبوں میں کبھی اضافی ترکیب پہلے اور عطفی بعد میں تشکیل پائی ہے تو کبھی اس کی معکوس صورت ابھری ہے۔ ایسی ترکیبیں ان کے ہاں زیادہ تر اسم اور صفت کے اتصال سے ترتیب پائی ہیں اور دونوں حوالوں سے یہ نہایت اہم ہیں، مثلاً اول الذکر رنگ کے تحت جو کلام غالب میں قدرے زیادہ ہے، رقیبِ سرو سامان، امتیازِ ناقص و کامل، در پئے دیوار و در، معزولیِ انداز و ادا، گرمیِ تاب و تواں، محرومیِ تسلیم و بد احالِ وفا، ہوسِ سیر و تماشا، عزمِ سیرِ نجف و طوفِ حرم، دعوتِ آب و ہوا، ہوسِ بال و پر، طلسمِ پیچ و تاب، ثوابِ طاعت و زُہد، آشتیِ چشم و گوش، رہزنِ تمکین و ہوش، مقامِ ترکِ حجاب و وداعِ تمکیں، تلخیِ کام و دہن، عرضِ متاعِ عقل و دل و جاں، درخورِ قہر و غضب، سامانِ عیش و جاہ، ہوسِ نائے و نوش، اصلِ شہود و شاہد و مشہود، شوقِ فضول و جرأتِ رندانہ وغیرہ جیسے مرکبات لائق اعتنا ہیں۔

متذکرہ صورتوں میں اضافی ترکیبیں عطفی پر غالب ہیں اور زیادہ تر ان کی وساطت سے کلام میں زور پیدا کیا گیا ہے۔ اس کے مقابلے میں عطفی کی حیثیت مغلوب کی سی ہے اور ان کے الفاظ زیادہ تر توسیع مطلب کے لیے شامل ہوئے ہیں یا پھر کہیں کہیں دلالت کلام کے لیے کلام میں در آئے ہیں۔ شعرِ غالب میں دوسری صورت جس کے تحت عطفی صورت پہلے اور اضافی بعد میں شامل ترکیب ہوئی مقابلتاً بے حد کم ہے۔ اس صورت کے تحت عطفی ترکیب کی حیثیت بہ ظاہر غالب اور اضافی کی حیثیت مغلوب کی سی ہے تاہم معنویت کلام میں اضافی ترکیبوں کا کردار زیادہ فعال ہے۔ اس قدر کہ اگر ان کو تراکیب سے الگ کر دیا جائے تو عطفی مرکبات محض روایتی انداز کے حامل ہو جاتے ہیں۔ علاوہ ازیں کلام میں زور اور شدت کم زور پڑ جاتی ہے جو غالب کا مطمح نظر ہے، مثلاً: در و دیوارِ غمکدہ، آب و ہوائے زندگی، راہ و رسمِ یاری، خس و خاشاکِ گلشن، کشاد و بستِ مژہ، ستم و جورِ ناخدا، وغیرہ___ جیسی ترکیبیں اس حوالے سے اہم ہیں۔ اور اس تیسری صورت میں فنی سطح پر کئی ایک محاسن موجود ہیں۔ یہاں زیادہ تر مترادف و متضاد فضائیں ترتیب دینے کے لیے اتصالِ تراکیب سے کام لیا گیا ہے تاہم بیش تر مقامات پر اضافی

ترکیبی معانی زیادہ فعال اور کارگر ہیں۔

اسی طرح غالب نے صفتی ترکیبوں کو پوری ذہانت کے ساتھ ترتیب دیا ہے۔ وہ زیادہ تر صفت و موصوف کے ساتھ ساتھ اسم اور مرکبات عطفی و اضافی اور عددی و اشاری کے اتصال سے دل کش ترکیبیں بناتے ہیں۔ غالب کے ہاں صفتی ترکیبیں اپنی نوعیت کے اعتبار سے محض عطفی بھی ہیں اور اضافی بھی اور کہیں کہیں عطفی و اضافی یا اضافی و عطفی صورتیں تخلیق ہوئی ہیں۔ یہ امر معلوم ہے کہ اسمائے صفت کے ذریعے کلام میں مبالغہ (تبلیغ، اغراق اور غلو تینوں صورتوں میں) پیدا کیا جاتا ہے اور ظاہر ہے کہ مبالغہ شاعری کی جان ہے۔ کلام غالب میں متعدد وصفی ترکیبیں موجود ہیں۔ کمال یہ ہے کہ وہ جن صفات عالیہ سے اپنی ترکیبوں کو مزین کرتے ہیں، ان میں غایت درجے کی جدت پائی جاتی ہے۔ شدت بیان ایسی ترکیبوں کا امتیاز خاص ہے۔ غالب کی صفتی ترکیبات میں شعریت کا عنصر حاوی ہے اور اکثر اوقات وہ مروج اسمائے صفت کا اطلاق ایسے موصوف الفاظ پر کر دیتے ہیں کہ ان میں ندرت پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ توصیفی ترکیبیں دو، سہ، چہار اور پنج یا کہیں کہیں شش لفظی مرکبات کی صورت میں نمود کرتی ہیں۔ غالب نے توصیفی ترکیبوں میں نو بہ نو تجربات کیے، جن میں سرفہرست وہ صورت ہے جو خالصتاً وصفی ہے اور جہاں وہ مختلف صفات کو ترکیبوں میں ڈھال دیتے ہیں۔ اس سلسلے میں وہ کبھی دو صفات مختلفہ کو (صورت یا معنی میں یا دونوں اعتبار سے) زیادہ تر واو عطف کے ساتھ یا کبھی اسے حذف کر کے ایک ساتھ لے آتے ہیں، تو کبھی دو صفات واحد (بہ لحاظ معنی) کو مع واو عطف لے آئے ہیں یا پھر انھیں کسرۂ اضافہ کے ہمراہ لا کر پیش کردہ صفت کے معنی میں شدت پیدا کرتے ہیں۔ کلام غالب میں بسا اوقات دو صفات واحد مسلسل یا پے در پے آتی ہیں اور کہیں کہیں دو صفات واحد کے درمیان 'الف' لا کر دل کش ترکیبیں بنائی گئی ہیں، متذکرہ وصفی ترکیبوں میں جمع و خرج، نشیب و فراز، سادگی و پرکاری، بے خودی و ہشیاری، مہر و وفا، ننگ و نام، طرز و روش، آہ و زاری، ناز و ادا، غمزہ عشوہ، بے بال و پری، تاب و تواں، آزادہ و خود بیں، فتنہ و فساد، سبحۂ صددانہ، صفائے حیرتِ آئینہ، رندِ شاہد باز، طفلانِ بے پروا، جادۂ راہِ وفا، شکنِ زلفِ عنبریں، دودِ شعلۂ آواز، دودِ چراغِ کشتہ، مغنیِ آتش نفس، تابِ زلفِ پرشکن، طرۂ پُرپیچ و خم، آبِ تیغِ نگاہ، آئینۂ تصویر نما، خورشیدِ جہاں تاب، دردِ تہِ جام، صدفِ گوہر شکست، برقِ نظارہ سوز، شوخِ تند خو، ہتِ عربدہ جو، طلسمِ قفلِ ابجد، وعدۂ صبر آزما، شوقِ عناں گسیختہ، درازدستیِ قاتل، سرمۂ مفتِ نظر، صہبائے آتشِ پنہاں، بُتِ آئنہ سیما، ابرِ شفق آلودہ، حلقۂ دامِ خیال، مۓ گل فام، زلفِ سیاہ، چراغِ روشن، بحرِ بیکراں، ہوائے تند، جگر لخت لخت، رنگا رنگ بزم آرائیاں وغیرہ کا شمار ہوتا ہے۔

توصیفی ترکیبوں کی دوسری صورت مکمل طور پر اسمی ہے یعنی ان کے تحت غالب کے ہاں توصیفی مرکبات کو محض اسموں پر استوار کیا گیا ہے۔ اس سلسلے میں نمایاں ترین شکل تو وہ ہے جہاں انھوں نے دو اسما کو ملا کر یوں پیش کیا ہے کہ ان میں سے ایک کو دوسرے سے تشبیہ کا علاقہ ہو یا پھر ایک چیز کو کسی دوسری چیز سے مشابہ قرار دیا جائے۔ اسی طرح بعض مقامات ان کے ہاں ایک اسم دوسرے اسم یا اسموں سے وابستہ ہے یا پھر کسی فعل کا مفعول ہے یا یہ کہ وہ دو اسموں کو واو عطف کے ساتھ یا کبھی اسے محذوف کر کے صفتی ترکیبیں بناتے ہیں۔ غالب نے اسم معطوف

کے ساتھ بھی کسی صفت کو لا کر وصفی ترکیبیں ترتیب دی ہیں اور ایسے مرکبات بنائے ہیں جہاں اولاً ایک یا زاید اسموں اور پھر ایک صفت کو ساتھ ساتھ رکھا گیا ہے یا معکوسی صورت اپنا کر ایک صفت کے ساتھ ایک یا زائد اسم لائے گئے ہیں۔ کہیں کہیں وہ دو معطوف اسموں کو ایک دوسرے کے ساتھ واو عطف محذوف کر کے لاتے ہیں اور (ی) نسبت کا اتصال کر کے انھیں صفتی ترکیبوں میں ڈھال دیتے ہیں۔ البتہ یہ رنگ ان کے فارسی کلام میں زیادہ ملتا ہے۔ اسی طرح انھوں نے دو اسموں کو کسرۂ اضافہ کے ساتھ یا اسے حذف کرتے ہوئے یا اس کے ساتھ (ی) نسبت کا اضافہ کرتے ہوئے یا اسم فعل اور (ی) نسبت کے ساتھ بھی توصیفی ترکیبیں تشکیل دی ہیں اور کہیں اس ضمن میں یہ انداز اپنایا ہے کہ ایک اسم کے بعد حرف اضافہ اور پھر دوبارہ ایک اسم لے آتے ہیں تاہم زیادہ تر مقامات ایسے ہیں جہاں انھوں نے عطفی و اضافی یا اضافی و عطفی صورتوں میں توصیفی پہلو ابھارے ہیں۔ متذکرہ تمام نکات پر مبنی مرکبات توصیفی کا رنگ دیکھیے:

سرو قامت، پری رخ، خوش اختلاط، خوش رو، خوش اندام، بہشت شمائل، جواں مرگ، کاوکاو۔ ذرہ ذرہ، فرد فرد، آمد آمد، نقشِ سویدا، آتشِ خاموش، کاکلِ سرکش، انجمِ درخشندہ، جوئے خوں، جہانِ خراب، جنتِ نگاہ، فردوسِ گوش، زلفِ مشکیں، قلزمِ خوں، ورطۂ ملامت، بازیچۂ اطفال، قلزمِ صرصر، غبارِ شوق، دشنۂ مژگاں، روسیاہ، جواں میر، اندوہ ربا، بیماردار، دلستاں، گرمِ فریاد، داغ ساماں ___ رنگِ شکستہ، شمعِ کشتہ، بختِ خفتہ، دلِ گداختہ، چشمِ خوں فشاں، حسرت سنج، سیہ پوش، دیدۂ خونابہ فشاں، کاغذِ آتش زدہ، خوں گشتہ، ستم زدہ، ناخامہ فرسا، رنگیں نوائی، شوریدہ حال، آبلہ پا، سبک سر، خانماں خراب، نیم جاں، آشفتہ سر، جگر چاک، آتش بجاں ___ تسبیحِ مرجاں، دست و بازو، رسم و راہ، بے سروپا، آہ و فغاں، بال و پر، سرور و سوز، جوش و خروش، خود بین و خود آرا، پیچ و خم ___ آب و ہوائے زندگی، راہ و رسمِ یاری، خس و خاشاکِ گلشن، ستم و جورِ ناخدا، کشاد و بستِ مژہ ___ ہوسِ بال و پر، آشتیِ چشم و گوش، تلخیِ کام و دہن، ہوسِ نائے و نوش، سرِ پرشور، دیدۂ پُرخوں، سخنِ گرم، گلدستۂ نگاہ، چشمِ تر، مشتِ خاک، تیغِ نگہ، بادِ بہار، ابرِ بہاری، مرگِ ناگہانی، گرانجانی، بے پروبالی، دلستانی، رہزنِ تمکین و ہوش، طلسمِ پیچ و تاب، ہوسِ سیر و تماشا، روانیِ روش و مستیِ ادا، نفسِ عطر سائے گل، سپندِ بزمِ وصلِ غیر، پائے افگار، جائے خندہ، خونِ گرمِ دہقاں، روئے آب وغیرہ۔

کلامِ غالب میں توصیفی ترکیبات کی تیسری صورت وہ ہے جہاں غالب نے اسم اور صفت کے اتصال سے ترکیبیں بنائی ہیں۔ یہاں ان کے ہاں نمایاں ترین صورت اسم اور صفت کو ساتھ ساتھ اور بالترتیب لانا ہے، یا پھر وہ کے برعکس پہلے صفت اور بعد ازاں اسم لے آتے ہیں۔ اسی وصفی اعتبار ہی سے وہ بعض اوقات اسم کو صفت کی 'قید' میں لاتے ہیں یا صفت اور اسم کو اس معنی میں لاتے ہیں کہ وہ دوسرے کی 'قید' سے معنی کو بڑھائیں۔ اسی طرح اضافۂ مقلوب کی صورت ترتیب دیتے ہوئے وہ صفت کو اسم کی جگہ لے آتے ہیں اور کبھی پہلے اسم (کسرۂ اضافہ کے ساتھ یا پھر اسے حذف کر کے) اور صفت بعد میں درج کر دیتے ہیں۔ جہاں تک صفت عددی اور اسم کے اتصال سے توصیفی ترکیبوں کی تشکیل کا تعلق ہے، غالب نے صفت عددی کے ساتھ کسی اسم کو لا کر بھی دل پذیر مرکبات بنائے یا

پھر صفت عددی، اسم اور'ہ' (نسبت و اتصاف) کو لاکر توصیفی ترکیبوں کے حسن میں اضافہ کیا گیا ہے۔ اسی طرح بعض مقامات پر صفت مبہم اور اسم کو ملا کر یا صفت مبہم یا کسی 'اشارہ' کو اسم اور''ہ'' (نسبت و اتصاف) کے ساتھ لاکر توصیفی ترکیبیں ترتیب پائی ہیں۔ ان تمام وصفی حوالوں سے مثالیں مل جاتی ہیں۔ خاص طور پر متذکرہ پہلی جہت بکثرت موجود ہے، یعنی (اسم پہلے+صفت بعد میں)، جیسے: انجمِ درخشندہ، خونِ ناب، سرِ پرشور، دیدۂ بینا، نگاہِ گرم، چشمِ بینا، میکدۂ تر، سیلابِ بلا، دہنِ شیریں، غالبِ وحشی، فلکِ پیر، سنگِ گراں، ماہِ نو، سینۂ پرخوں، عرقِ انفعال، چشمِ بد، بزمِ طرب، دلِ رنجور، دلِ ناداں، تنِ نازک، تازہ نہال، چاکِ گریباں، جامِ سفال، نغمۂ شادی، موجۂ خوں، جامۂ احرام، دلِ بے قرار، چرخِ کہن، سیلیِ ندامت، نگاہِ عجز، تیغِ ستم، رشتۂ الفت، تنگِ پیری، چشمِ مست، آغوشِ بلا، شرابِ طہور، مرگِ ناگہاں، طمعِ خام، غمِ پنہاں، موئے آتش دیدہ، یارانِ نکتہ داں، بتِ غالیہ مُو، نگہِ چشمِ سُرماسا، بتِ بیدادفن، آتشِ زیرپا، عشقِ نبرد پیشہ، خوبانِ دل آزار، بتِ بیدادگر، چراغانِ سرِ رہگوریاد۔

دوسری جہت یعنی صفت پہلے اور اسم بعد میں بھی بہ کثرت ہے، جیسے: بلائے جاں، ناتوانیِ شمع، نالۂ بلبل، شوخیِ اندیشہ، نکہتِ گل، برقِ حسن، تندیِ خُو، تنگیِ پیری، چاکِ جگر، وسعتِ صحرا، افسونِ انتظار، صفائے حیرتِ آئینہ، تپ گرمیِ رفتار، آرائشِ خمِ کاکل، دردی کشِ پیمانۂ جم، بے مہریِ اربابِ وطن، تابِ رنجِ نومیدی، دل فریبیِ اندازِ نقشِ پا، گرہ کشا، روسیاہ___ اسی طرح اسم اور حرف اضافہ اور پھر اسم کی مثالوں میں اوراقِ لختِ دل بہ باد، پا بہ حنا، پے بہ پے، رو بہ رو، پا بہ دامن، سر بہ صحرا دادہ، خس بہ دنداں، دم بہ دم، خامۂ مژگاں بہ خونِ دل، اوراقِ رختِ دل بہ باد، آب برجا ماندہ، از مہر تا بہ ذرہ وغیرہ جیسی ترکیبیں اہم ہیں جب کہ حرف اضافہ اور اسم کو بالترتیب لاتے ہوئے صفتی صورتیں یوں ترکیب پائی ہیں: بہ قدرِ لب و دنداں، بروئے شش جہت، بہ صد رنگِ گلستاں، انداز بہ خوں غلتیدنِ بسمل، بہ تنگیِ چشمِ حسود، بہ خوں غلتیدۂ صد رنگ، بہ روئے کار، بہ مقدارِ حسرتِ دل، بہ اندازۂ ہمت، بہ چشمک ہائے لیلیٰ، بہ وہمِ ناز، دل بہ باد، بہ حسرت، بہ نیم غمزہ، بہ اندازِ عتاب، بہ کوریِ دل و چشمِ رقیب، بہ ہرزہ، بہ جلوہ ریزیِ باد و بہ پرفشانیِ شمع، بہ بدی، بہ اندازِ چکیدن، بہ اندازۂ خمار، بہ تغافل، سرِ سودائے انتظار، سرِ پنجۂ مژگانِ آہو، بہ مہرِ صیدِ نظر، بہ تقریبِ سفر، آلودہ بہ مے، بہ حیرت کدۂ شوخیِ ناز، دل بہ دل پیوستہ، بہ دمِ آبِ وفا، بہ دریا، بہ دقتِ سفر، بہ رنگِ خار، بہ حسرت، بہ اندازِ عتاب، بہ روئے سفر، بہ رنگِ کاغذ، بہ ایمائے شعلہ، بطرزِ اہلِ فنا، بہ زخمِ موجۂ دریا، بہ نالہ، بہ سوئے دل، بہ وقتِ مے پرستی، بہ اندازۂ تقریر، بہ قدرِ حسرتِ دل، بہ نگاہِ غلط انداز، از مہر تا بہ ذرہ، بہ سرچشمۂ دیگر، بہ حسبِ گردشِ پیمانۂ صفات، بہ کمینِ بے زبانی، بہ نغمہ، بہ جلوہ، بہ ظاہر، بہ ذوقِ غفلتِ ساقی، بہ گلِ لالہ، بہ وسعتِ ہتِ ہدمستِ حنا، بہ صد ذوق، بہ اندازِ گل، بہ خونِ دل، خامۂ مژگاں بہ خونِ دل، بہ قدرِ شوق، بہ قدرِ ظرف، بہ پائے گل، بروئے شش جہت وغیرہا جب کہ صفت عددی کے ساتھ اسم لاکر صفتی ترکیبیں بنانے کے ضمن میں غالب کے ہاں اس کی معروف صورت 'یک' یا 'صد' کے اضافے سے صفتی ترکیبیں بنانا ہے، تاہم کہیں کہیں وہ دو اسموں یا اسم اور فعل کے مابین بھی 'یک' یا 'صد' کا اضافہ کرتے ہیں جیسے:

یک: یک مژۂ خواب ناک، ماتمِ یک شہرِ آرزو، یک لبِ افسوس، یک نگہِ گرم، بال یک تپیدن، بغیرِ یک دل

بے مدعا، یک خوابِ خوش، یک قلم، یک عمرِ ورع، یک قلم انگیز۔

صد: صد رنگ، صد گونہ، صد حیف، سینۂ صد نیستاں، صد ہزار، سامانِ صد ہزار نمک دان، حلقۂ صد کامِ نہنگ۔

اسی طرح غالب نے دو اسموں کے درمیان یا آغاز میں صفت مبہم کے ساتھ بھی مرکبات بنائے، مثلاً: دل ہر قطرہ، رشتۂ ہر شمع، دامِ ہر موج، کفِ ہر خاکِ گلشن، ہمہ ناامیدی، ہمہ بدگمانی وغیرہ یا پھر کبھی وہ حروف شدت کے ساتھ اضافی ترکیب بنا کر فارسی انداز میں مرکبات صفت بناتے ہیں، جیسے: زہے موسمِ گل، زبس جلوہ نما، واحسرتا، ہیچ مدانی، یک قدم، یک عربدہ میداں، یک الف بیش، یک نظر بیش، بیش از یک نفس، باوجودِ یک جہاں، یک قطرۂ خوں، یک بیاباں، یک مرتبہ، سرمایۂ یک عالم، (ہر) یک تار بستر، یک جہاں، یک مشتِ خاک، عاجزِ عرضِ یک افغاں، یک کفِ خس، یک قدم، یک نفس، یک قلم وغیرہ۔ مزید برآں غالب کی صفتی ترکیبات فارسی طریق جمع کے تحت بھی نمود کرتی ہیں۔ اس سلسلے میں وہ معروف طریقے یعنی اسما اور صفات کے مابین 'ہا' (ترکیبی صورت میں ہائے) کا استعمال کرتے ہیں جس سے کوئی صفت نمایاں تر ہو جاتی ہے:

کاوکاوِ سخت جانیہائے تنہائی، تبسم ہائے پنہاں، نواہائے راز، شگفتنِ گل ہائے ناز، مژہ ہائے دراز، نظر ہائے تیز تیز، مانعِ وحشت خرامیہائے لیلیٰ، نوازش ہائے بے جا، تغافلہائے تمکیں آزما، تغافلہائے ساقی، غمِ آوارگیہائے صبا، خندہ ہائے گل، سادگی ہائے تمنا، مہربانیہائے دشمن، سرگرمِ نالہ ہائے شرر بار، پارہ ہائے دل، حلقہ ہائے زلفِ کمیں، چشم ہائے کشادہ بہ سوے دل، نغمہ ہائے غم، شب ہائے ہجر، شب ہائے ہجراں، غلطی ہائے وفا، نالہ ہائے زار، ودیعت خانہ بیدادِ کاوش ہائے مژگاں، گل فشانی ہائے نازِ جلوہ، شب ہائے تارِ برشگال، فردِ جمع و خرج زبانہائے لال، فریادِ دل ہائے حزیں، لطفِ جلوہ ہائے معانی، طرہ ہائے خم بہ خم اور مشتاقِ لذت ہائے حسرت وغیرھا۔ اسی طرح ان کے ہاں صفت، اضافۂ مقلوب کی صورت میں ہو یا غیر از حرف اضافہ ہو، اس کے ساتھ (ی) نسبت لگا کر ترکیبیں وجود میں آئی ہیں، مثلاً وہ تہمت کش، تنک آبی، شیریں بیانی وغیرہ یا پھر وہ سابقوں اور لاحقوں کے ساتھ کسی صفت کا اطلاق کرتے ہوئے عمدہ تراکیب تشکیل دیتے ہیں۔ اس ضمن میں وہ اضافی و ترکیبی ہر دو نوعیتیں دکھاتے ہیں۔ متذکرہ صورتوں میں کبھی صفت پہلے اور سابقے/ لاحقے بعد میں آتے ہیں تو کبھی ترکیبیں اس کی معکوس شکل میں ڈھل جاتی ہیں۔ یاد رہے کہ سابقوں کا اتصال زیادہ تر دو اسموں کے ساتھ ہوا ہے اور کہیں کسی اسم کو پہلے اور سابقے کو بعد میں لایا گیا تو کہیں متضاد صورت ملتی ہے تاکہ شعریت اور مبالغہ میں اضافہ ہو سکے جیسے: گدائے بے سر و پا، فلکِ ناانصاف، گنبدِ بے در، دیدۂ بے خواب، اور نگاہِ بے محابا وغیرہ ـــــ جب کہ سبک سر، سبک دست، روبکاری، کم آزار، ہم دمی، ہم آغوشی، نامہرباں، بے صرفہ، ہم سخن، سراپا ناز، ہم زباں، بے سر و پا، بے پرتوِ خورشید، سراپا ناز، بے مہر، شہپر، نیم جان، گراں جانی، بے ادبوں وغیرہ جیسی ترکیبوں میں اولاً سابقہ لایا گیا ہے اور بعد میں کسی اسم کا یوں اتصال ہوا ہے کہ ترکیبوں میں صفتی حسن پیدا ہو گیا۔ اسی طرح لاحقوں کے ذریعے صفات مطلوب کا حصول کچھ یوں ہے کہ کبھی آغاز میں لاحقوں پر مبنی الفاظ آتے ہیں اور صفت بعد میں تو کبھی اس کی متضاد صورت ملتی ہے۔ اس سلسلے میں اسموں اور صفات کو لاحقوں کے ذریعے یوں جوڑا گیا ہے کہ صفت پہلے اور اسم بعد میں آتے ہیں۔ جس سے

ترکیبوں میں قوت اور زیادہ مبالغہ پیدا ہوتا ہے مثلاً جلوہ زارِ آتشِ دوزخ اور زیارت گاہِ حیرانی وغیرہ تاہم زیادہ تر مقامات پر اس ضمن میں غالب کے ہاں کسی اسم/صفت کو پہلے اور لاحقے کے بعد میں لانے کا رویہ ملتا ہے، جیسے:

چشمِ فسوں گر، مژگانِ خوں فشاں، سازِ طالعِ ناساز، چارہ ساز، غم گسار، صبر آزما، طاقت ربا، جگرداری، رنگیں نوائی، غزل سرا، ستم زدہ، لذت یاب، خوں گشتہ، ستم گر، آتش کدہ، آبلہ پا، پری وش، دام گاہ، بال کشا، آتش پرست، ناصیہ فرسا، شوریدہ حال، بت شکنی، ستم کشی، دست گیری، جواں مرگ، آبلہ پا، چارہ گر، خاک انداز، غریب نواز، جلوہ گر، جلوہ گری، خداساز، چارہ جوئی، فاقہ مستی، جہاں سپاری، نوحہ گر، خیرباد، نامہ بر، ظلمت گستری، ستم زدگاں، مہروش، برافشاں، غارت گری، خانماں خراب، غم گساری، پردہ داری، لالہ کاری، آئینہ پرداز، عذرخواہ، آتش بار، پنبہ آگیں، غلط بردار، نواپرداز، خندۂ دنداں نما، نالہ فرسائی، روزِ بازارِ جاں سپاری، پردہ داری، نمک پاشِ خراشِ دل، خوں چکاں، گل فشانی، ظلمت کدہ، جلوہ فرمائی، آتش کدہ، ستم گر، آبلہ پا، مے پرستاں، نغمہ سرا، ناصیہ سا، لعل بہا، برق خرام، ذوق فزا، تلخ نوائی، عالم آرائی، خونابہ فشانی، آشفتہ بیانی، مے کدہ، سیماب پشت، جگر چاک، آشفتہ سر، ہنگامہ آرا، نکتہ چیں، جلوہ گری، فریبِ وفا خوردگاں، صبر آزما، آتش افشانی، بیضہ آسا، خواب ناک، شانہ کش، آغوش کشا، جرأت آزما، بیاباں نورد، دیوار جُو، رستخیز اندازہ، ستم ایجاد، بتِ پیغارہ جو، سبزہ زار، نوحہ خواں، مے کدہ، زیارت کدہ، تہمت کش، شبستاں، اندوہ ربا، خود آرا، دلستانی، سیہ پوش، مہر گیا، بیمار دار، قبلہ نما، گریباں چاک، حسرت سنج، زنداں خانہ، گلخن، خدا ساز، جاں گداز، دل پذیر وغیرہ ___ واضح ہو کہ غالب نے زیادہ تر فارسی انداز لاحقوں اور سابقوں کو یوں برتا ہے کہ ان کی ترکیبیں فارسیت کے رنگ میں رچ گئی ہیں۔ خصوصاً لاحقوں کو لاتے ہوئے وہ زبانِ فارسی سے اس قریب تر محسوس ہوتے ہیں کہ زبان غیر سے پیدا ہونے والی غرابت چھپتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔

غالب کی صفتی ترکیبات میں ایک مؤثر رویہ کسی صفت کو اضافۂ مقلوب کی صورت میں لانا ہے یا پھر غیراز حرفِ اضافہ لا کر اس کے ساتھ (ی) نسبت کا اضافہ کرنا، مثلاً: تہمت کش، تنک آبی، شیریں بیانی وغیرہ۔ اسی طرح غالب کی توصیفی ترکیبات محسناتِ شعر سے آراستہ ہیں اور ان میں تشبیہات و استعارات اور رمزیت و معنویت کا ایک جہان آباد ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ ایسی ترکیبیں سرتاسر شاعرانہ خصائص سے عبارت ہیں، مثلاً: جذبۂ بے اختیار شوق، دریائے مے، محوِ بالشِ کمخواب، بابِ نبرد، عشرتِ پارۂ دل، شکوۂ بے دست و پائی، ہوائے کشتِ وفا، شعلۂ عشق، وسعتِ مے خانۂ جنوں، ہوائے جلوۂ ناز، شہیدِ وفا، انگشتِ حنائی، موجِ خرامِ یار، پردہ دارِ رازِ عشق، ساکنانِ کوچۂ دلدار، بادۂ دوشینہ، دریائے معاصی، دکانِ متاعِ نظر، رشتۂ وفا، طاقتِ بیدادِ انتظار، وحشتِ طبیعتِ ایجاد، عشرتِ صحبتِ خوباں، نظرگاہِ حیا، شانہ کشِ زلفِ یار، داغِ حسرتِ ہستی، ویراں سازیِ حیرت، فروغِ طالعِ خاشاک، اہلِ بینش، اصنامِ خیالی، لذتِ خوابِ سحر، کمالِ گرمیِ سعیِ تلاش، عالمِ تمکین و ضبط، بہائے متاعِ ہنر، سلکِ عافیت، ذوقِ تن آسانی، کوتاہیِ قسمت، کوتاہیِ نشوونما، طاقتِ پرواز، بختِ رسا، عمرِ جاوداں، لاشِ بے کفن، زحمتِ جیبِ کفن، جگرتشنۂ آزار، آہِ نیم شبی، زبونیِ کششِ تاثیر، کلفتِ افسردگی، بندِ عشق، جوہرِ آئینہ، تنگِ بال و پر، یوسفِ ثانی،

نیرو ے تن، نسیم مصر، سیلیِ ندامت، نظر گاہِ حیا، مغنیِ آتش نفس، آبِ زندگانیِ شمع، آئینہ داریِ یک دیدۂ حیراں، دل شوریدۂ غالب، گنجینۂ معنی، زیارت گاہِ حیرانی وغیرہ کا شمار اسی سلسلے میں ہوتا ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ ترکیب اپنے محلِ استعمال کے اعتبار سے بلاغت و جامعیت کی حامل ہوتی ہے اور شاعر زیادہ تر ایجاز و اختصار کے حصول کے لیے ترکیب سازی کی طرف متوجہ ہوتا ہے۔ اپنی بُنت کے لحاظ سے ترکیب بذاتِ خود لفظوں کو بلیغ اظہار ہے، چناں چہ وہ شاعر جو طویل ترکیبوں کی جانب راغب ہوتا ہے، فی الاصل افکار کا قلزم شعر کے کوزے میں سمو دینے کا خواہاں ہوتا ہے۔ شعری مطالعات سے ظاہر ہے کہ شعرائے اردو میں سے جن شاعروں نے طویل ترکیبوں کا استعمال کیا، وہ زیادہ تر اپنے شعر پاروں میں فکری و فلسفیانہ اظہار کے قائل تھے۔ چناں چہ غالب جیسے شاعر کا جو ایک ماہر فلسفی کے طور پر انسانی حیات، کائنات اور خدا سے متعلق افکارِ عالیہ کو شعری قالب میں ڈھال کر چیزے دیگر بنانے پر قادر ہے، ترکیب سازی میں طویل ترکیبوں کی اختراع کی جانب متوجہ ہونا ایک فطری امر ہے۔ غالب اردو سے کہیں زیادہ فارسی کے فقید المثال شاعر تھے اور فارسی کے اثرات کے تحت ان کے ہاں طویل ترکیبوں کی طرف اعتنا ملتا ہے۔ اس قدر کہ بعض اوقات تو پورا پورا مصرع ایک ترکیب میں ڈھل جاتا ہے جو عطف و اضافت اور عدد و معدود یا صفت و موصوف اور لازم و ملزوم کے قرینوں سے ترتیب پاتی ہے۔ یوں بھی ہوا ہے کہ ایک آدھ اردو زبان کے لفظ کی استثنا سے مکمل مصرع فارسی ترکیب کی صورت میں تخلیق ہو گیا۔ غالب کی طویل ترکیبیں ان دوصورتوں کے علاوہ محض اضافی یا محض عطفی یا صفتی ہونے کے ساتھ ساتھ تینوں قواعدی صورتوں کے امتزاج سے تشکیل پاتی ہیں۔ مزید برآں وہ فارسی قاعدے پر استوار مرکبات بھی ترتیب دے گئے ہیں اور تضاد و تخالف اور مترادف و مماثل لفظ کے تال میل سے وجود میں لائے ہیں۔ قابلِ ذکر پہلو یہ ہے کہ متذکرہ تمام طویل ترکیبیں اپنی فنی نوعیتوں کے ہمراہ موضوعاتی و فکری اعتبار سے متنوع ابعاد رکھتی ہیں۔ چناں چہ یہ الیہ و حزنیہ بھی ہیں اور عشقیہ و طربیہ بھی، تلمیحی و اساطیری بھی اور کنائی و رمزی بھی، صوفیانہ و رندانہ بھی اور فلسفیانہ و فکری بھی، منظریہ و تمثالی اور تمثیلی ڈرامائی بھی اور تشبیہی و استعاراتی بھی، حقیقی و اصلی بھی اور عقلی و واہمی بھی اور اس کے ساتھ ہی ساتھ تمام صورتوں میں خالص حسیاتی و جمالیاتی اوصاف بھی رکھتی ہیں۔ قابلِ ذکر امر یہ ہے کہ کوئی بھی ترکیبی نوعیت ہوا پنے طویل مرکبات کی تشکیل میں غالب معنی کا سررشتہ ہاتھ سے جانے نہیں دیتے اور ان بلیغ ترکیبات میں فکری اعتبار سے ایک جہانِ معنی پوشیدہ ہے۔ اولاً ترکیباتِ غالب کی طویل صورتوں میں سے چند دیکھیے جو اپنی حیثیت میں مکمل مصرع کے طور پر نمود کرتی ہیں:

ع- گردشِ مجنوں بہ چشمکہائے لیلیٰ آشنا (۹)

ع- ریزشِ سجدۂ جبینِ نیاز (۱۰)

ع- مینائے بے شراب و دلِ بے ہوائے گُل (۱۱)

ع- رشکِ ہم طرحی و دردِ اثرِ بانگِ حزیں (۱۲)

ع- قبلۂ مقصدِ نگاہِ نیاز (۱۳)

ع- روکشِ سطحِ چرخِ مینائی (۱۴)
ع- نقشِ نازِ بُتِ طناز بہ آغوشِ رقیب (۱۵)
ع- بہ طوفاں گاہِ جوشِ اضطرابِ شامِ تنہائی (۱۶)
ع- نشہ ہا شادابِ رنگ و ساز ہا مستِ طرب (۱۷)
ع- ودیعت خانۂ بیدادِ کاوش ہائے مژگاں ہوں (۱۸)

شعرِ غالب میں ایک آدھ یا دو ایک عموی یا صفاتی الفاظ غیر مرکب کے آغازِ مصرع یا اختتامِ مصرع پر اضافے کے ساتھ ترتیب دی گئی طویل ترکیبات کی صورت گری کچھ یوں ہوئی ہے کہ مستعمل طویل ترکیب ہی کلیدی معنویت کی حامل ٹھہرتی ہے، جیسے:

ع- وفا مقابل و دعوائے عشق (بے بنیاد) (۱۹)
ع- فریدون و جم و کیخسر و داراب و بہمن (کو)__ (۲۰)
ع- (دل) گزرگاہِ خیالِ مے و ساغر (ہی سہی)__ (۲۱)
ع- (گرنفس) جادۂ سرِ منزلِ تقویٰ (نہ ہوا)__ (۲۲)
ع- (سراپا) رہنِ عشق و ناگزیرِ الفتِ ہستی (۲۳)
ع- شایانِ دست و بازوئے قاتل (نہیں رہا) (۲۴)
ع- (میں اور) اندیشہ ہائے دور و راز (۲۵)
ع- (جاں) مطربِ ترانۂ ھل من مزید (ہے)__ (۲۶)
ع- لذّتِ سنگ بہ اندازۂ تقریر (نہیں)__ (۲۷)
ع- (ہم کو) تقلیدِ تنک ظرفیِ منصور (نہیں)__ (۲۸)
ع- عشق و مزدوریِ عشرت گہِ خسرو (کیا خوب)__ (۲۹)
ع- (نکوہش) مانعِ بے ربطیِ شورِ جنوں (آئی)__ (۳۰)
ع- عزمِ سیرِ نجف و طوفِ حرم (ہے ہم کو)__ (۳۱)
ع- فرماں روائے کشورِ ہندوستان (ہے)__ (۳۲)
ع- مثلِ نقشِ مدعائے غیر (بیٹھا جائے ہے)__ (۳۳)
ع- (دیکھو تو) دل فریبیِ اندازِ نقشِ پا (۳۴)
ع- تکلیفِ پردہ داریِ زخمِ جگر (گئی)__ (۳۵)
ع- (اب) آبروئے شیوۂ اہلِ نظر (گئی)__ (۳۶)
ع- سوزِ غم ہائے نہانی (اور ہے)__ (۳۷)
ع- (اے) تازہ واردانِ بساطِ ہوائے دل (۳۸)

ع- دامانِ باغبان وکفِ گل فروش (ہے)__(۳۹)
ع- داغِ فراقِ صحبتِ شب (کی جلی ہوئی)__(۴۰)
ع- (وگرنہ) خوفِ بدآموزیِ عدو (کیا ہے)__(۴۱)
ع- جاں در ہوائے یک نگہِ گرم (ہے اسد)__(۴۲)
ع- شکیب وصبرِ اہلِ انجمن (کی آزمائش ہے)__(۴۳)
ع- (دیکھوتو) اندازِ گل افشانیِ گفتار (۴۴)
ع- ہم پیشہ وہم مشرب وہم راز (ہے میرا)__(۴۵)
ع- (کبھی) حکایتِ صبرِ گریز پا (کہیے)__(۴۶)
ع- (کبھی) شکایتِ رنجِ گراں نشیں (کیجے)__(۴۷)
ع- طراوتِ چمن وخوبیِ ہوا (کہیے)__(۴۸)
ع- (دل) محیطِ گریہ ولب آشنائے خندہ (ہے)__(۴۹)
ع- (آئنہ) زانوئے فکرِ اختراعِ جلوہ (ہے)__(۵۰)
ع- (نالہ) سرمایۂ یک عالم وعالم کفِ خاک (۵۱)
ع- آمدِ سیلابِ طوفانِ صدائے آب (ہے)__(۵۲)
ع- جاں دادۂ ہوائے سرِ رہگوار (تھا)__(۵۳)
ع- طوفانِ آمد آمدِ فصلِ بہار (ہے)__(۵۴)
ع- (دل) خوں شدۂ کشمکشِ حسرتِ دیدار (۵۵)
ع- (آئینہ) بہ دستِ بُتِ بدمستِ حنا (ہے)__(۵۶)
ع- پائے طاؤس پئے خامۂ مانی (مانگے)__(۵۷)

غالب نے طے شدہ قواعدی صورتوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے جو سہ لفظی، چہار اور پنج لفظی طویل مرکبات ترتیب دیے، نہایت متاثر کن ہیں، انداز یوں ہے:

سہ اور چہار لفظی مرکبات:

آئینۂ بے مہریِ قاتل، صاعقہ وشعلہ وسیماب۔ طرزِ تپاکِ اہلِ دنیا، تالیفِ نسخہ ہائے وفا، مرغوبِ بتِ مشکل پسند، گزرگاہِ خیالِ مے وساغر، جادۂ سرِ منزلِ تقویٰ، منت کشِ گلبانگِ تسلی، بیدادِ کاوش ہائے مژگاں، شگفتنِ گل ہائے ناز، نازشِ ایامِ خاکسترنشینی، رسوائے اندازِ استغنائے حسن، عرضِ ستم ہائے جدائی، شرحِ اسبابِ گرفتاریِ خاطر، مجلس فروزِ خلوتِ ناموس، شایانِ دست وبازوے قاتل، رہینِ ستم ہائے روزگار، ساغرِ مے خانۂ نیرنگ، نقاشِ یک تمثالِ شیریں، بے خودیِ عیشِ مقدمِ سیلاب، سرگرمِ نالہ ہائے شرر بار، بیاباں نوردِ وہمِ وجود، اندیشہ ہائے دور دراز، ریزشِ سجدۂ جبینِ نیاز، نشاطِ داغِ غمِ عشق، شہیدِ گل خزانیِ شمع، حلقہ ہائے زلفِ کمیں، شب وروز وماہ وسال، شورِ

ع- روکشِ سطحِ چرخ مینائی (۱۴)
ع- نقشِ نازِ بُتِ طناز بہ آغوشِ رقیب (۱۵)
ع- بہ طوفاں گاہِ جوشِ اضطرابِ شامِ تنہائی (۱۶)
ع- نشہ ہا شادابِ رنگ و ساز ہا مستِ طرب (۱۷)
ع- ودیعت خانۂ بیداد کاوش ہائے مژگاں ہوں (۱۸)

شعرِ غالب میں ایک آدھ یا دو ایک عموی یا صفاتی الفاظ غیر مرکب کے آغازِ مصرع یا اختتامِ مصرع پر اضافے کے ساتھ ترتیب دی گئی طویل ترکیبات کی صورت گری کچھ یوں ہوئی ہے کہ مستعمل طویل ترکیب ہی کلیدی معنویت کی حامل ٹھہرتی ہے، جیسے:

ع- وفا مقابل و دعوائے عشق (بے بنیاد) (۱۹)
ع- فریدون و جم و کیخسرو و داراب و بہمن (کو)__ (۲۰)
ع- (دل) گزرگاہِ خیالِ مے و ساغر (ہی سہی) (۲۱)
ع- (گرنفس) جادۂ سرمنزلِ تقویٰ (نہ ہوا) (۲۲)
ع- (سراپا) رہنِ عشق و ناگزیرِ الفتِ ہستی (۲۳)
ع- شایانِ دست و بازوئے قاتل (نہیں رہا) (۲۴)
ع- (میں اور) اندیشہ ہائے دور دراز (۲۵)
ع- (جاں) مطربِ ترانۂ ھل من مزید (ہے)__ (۲۶)
ع- لذتِ سنگ بہ اندازۂ تقریر (نہیں)__ (۲۷)
ع- (ہم کو) تقلیدِ تنک ظرفیِ منصور (نہیں)__ (۲۸)
ع- عشق و مزدوریِ عشرت گہِ خسرو (کیا خوب)__ (۲۹)
ع- (نکوہش) مانعِ بے ربطیِ شورِ جنوں (آئی)__ (۳۰)
ع- عزمِ سیرِ نجف و طوفِ حرم (ہے ہم کو)__ (۳۱)
ع- فرماں روائے کشورِ ہندوستان (ہے)__ (۳۲)
ع- مثلِ نقشِ مدعائے غیر (بیٹھا جائے ہے)__ (۳۳)
ع- (دیکھو تو) دل فریبیِ اندازِ نقشِ پا (۳۴)
ع- تکلیفِ پردہ داریِ زخمِ جگر (گئی)__ (۳۵)
ع- (اب) آبروئے شیوۂ اہلِ نظر (گئی)__ (۳۶)
ع- سوزِ غم ہائے نہانی (اور ہے)__ (۳۷)
ع- (اے) تازہ واردانِ بساطِ ہوائے دل (۳۸)

ع- دامانِ باغبان وکفِ گل فروش (ہے)__(۳۹)

ع- داغِ فراقِ صحبتِ شب (کی جلی ہوئی)__(۴۰)

ع- (وگرنہ) خوفِ بدآموزیِ عدو (کیا ہے)__(۴۱)

ع- جاں در ہوائے یک نگہِ گرم (ہے اسد)__(۴۲)

ع- شکیب وصبرِ اہلِ انجمن (کی آزمائش ہے)__(۴۳)

ع- (دیکھو تو) اندازِ گل افشانیِ گفتار (۴۴)

ع- ہم پیشہ وہم مشرب وہم راز (ہے میرا)__(۴۵)

ع- (کبھی) حکایتِ صبرِ گریز پا (کہیے)__(۴۶)

ع- (کبھی) شکایتِ رنجِ گراں نشیں (کہیے)__(۴۷)

ع- طراوتِ چمن وخوبیِ ہوا (کہیے)__(۴۸)

ع- (دل) محیطِ گریہ ولب آشنائے خندہ (ہے)__(۴۹)

ع- (آئنہ) زانوئے فکرِ اختراعِ جلوہ (ہے)__(۵۰)

ع- (نالہ) سرمایۂ یک عالم وعالم کفِ خاک (۵۱)

ع- آمدِ سیلابِ طوفانِ صدائے آب (ہے)__(۵۲)

ع- جاں دادۂ ہوائے سرِ رہگوار (تھا)__(۵۳)

ع- طوفانِ آمد آمدِ فصلِ بہار (ہے)__(۵۴)

ع- (دل) خوں شدۂ کشمکشِ حسرتِ دیدار (۵۵)

ع- (آئینہ) بہ دستِ بُتِ بدمستِ حنا (ہے)__(۵۶)

ع- پائے طاؤس پئے خامۂ مانی (مانگے)__(۵۷)

غالبؔ نے طے شدہ قواعدی صورتوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے جو سہ لفظی، چہار اور پنج لفظی طویل مرکبات ترتیب دیئے، نہایت متاثر کن ہیں، انداز یوں ہے:

سہ اور چہار لفظی مرکبات:

آئینۂ بے مہریِ قاتل، صاعقہ وشعلہ وسیماب۔ طرزِ تپاکِ اہلِ دنیا، تالیفِ نسخہ ہائے وفا، مرغوبِ بتِ مشکل پسند، گزرگاہِ خیالِ مے وساغر، جادۂ سرِ منزلِ تقویٰ، منّت کشِ گلبانگِ تسلی، بیدادِ کاوش ہائے مژگاں، شگفتنِ گل ہائے ناز، نازشِ ایامِ خاکسترنشینی، رسوائے اندازِ استغنائے حسن، عرضِ ستم ہائے جدائی، شرحِ اسبابِ گرفتاریِ خاطر، مجلس فروزِ خلوتِ ناموس، شایانِ دست و بازوے قاتل، رہینِ ستم ہائے روزگار، ساغرِ مے خانۂ نیرنگ، نقاشِ یک تمثالِ شیریں، بے خودیِ عیشِ مقدمِ سیلاب، سرگرمِ نالہ ہائے شرر بار، بیاباں نوردِ وہمِ وجود، اندیشہ ہائے دور دراز، ریزشِ سجدۂ جبینِ نیاز، نشاطِ داغِ غمِ عشق، شہیدِ گل خزانیِ شمع، حلقہ ہائے زلفِ کمیں، شب و روز و ماہ و سال، شورِ

سودائے خط و خال، علیِ بہادر عالی گہر، رنگِ تمکینِ گل و لالہ، چراغانِ سرِ رہگورِ باد، اوجِ طالع لعل و گہر، گدائے کوچۂ مے خانہ، لعل و زمرّد و زر و گوہر، تقلیدِ تنک ظرفیِ منصور، نقش و نگارِ طاقِ نسیاں، حقِ صحبتِ اہلِ کنشت، براتِ معاشِ جنونِ عشق، باعثِ افزائشِ دردِ دروں، خوبیِ اوضاعِ ابنائے زماں، فرماں روائے کشورِ ہندوستاں، شب ہائے تارِ برشکال، خوکردۂ اختر شماری، فضائے حیرت آبادِ تمنا، دستگاہِ دیدۂ خونبارِ مجنوں، مثلِ نقش مدعائے غیر، آبروئے شیوۂ اہلِ نظر، سوزِ غم ہائے نہانی، نگہِ چشمِ سُرمہ سا، نمک پاشِ خراشِ دل، نازِ گرانمایگیِ اشک، خوفِ بدآموزیِ عدو، گردِ بادِ رہِ بیتابی، روکشِ سطحِ چرخِ مینائی، تاراجِ کاوشِ غمِ ہجراں، شعاعِ آفتابِ صبحِ محشر، باعثِ نومیدیِ اربابِ ہوس، ذوقِ نوائے مرغِ بستانی، محوِ پرسش ہائے پنہانی، شکیب و صبرِ اہلِ انجمن، شستِ بتِ ناوک فگن، اندازِ گل افشانیِ گفتار، ہم پیشہ و ہم مشرب و ہم راز، شکایتِ رنجِ گراں نشیں، حکایتِ صبرِ گریز پا، طراوتِ چمن و خوبیِ ہوا، سر وسبزِ جوئبارِ نغمہ، زانوئے فکرِ اختراعِ جلوہ، دماغِ آہوئے دشتِ تتار، فرشِ شش جہتِ انتظار، پابستگیِ رسم و رہِ عام، ناتمامیِ نفسِ شعلہ بار وغیرہ۔

پنج اور شش لفظی مرکبات:

رہنِ عشق و ناگزیرِ الفتِ ہستی، جاں دادۂ ہوائے سرِ رہگذار، ساماں طرازِ نازشِ اربابِ عجز، کمالِ گرمیِ سعیِ تلاشِ دید، فنا تعلیمِ درسِ بے خودی، سرگرمِ نالہ ہائے شرربار، گل فروشِ شوخیِ داغِ کہن، ناتمامیِ نفسِ شعلہ بار، وبالِ تکیہ گاہِ ہمتِ مردانہ، صد ہزار نوائے جگر خراش، غرۂ اوجِ بنائے عالمِ امکاں، مطربِ ترانۂ ھل من مزید، لذّتِ سنگ بہ اندازۂ تقریر، روزِ ابر و شبِ ماہ تاب، محرومیِ تسلیم و بداحالِ وفا، عشق و مزدوریِ عشرت گہِ خسرو، عزمِ سیرِ نجف و طوفِ حرم، عذر خواہِ لبِ بے سوال، جادادِ بادہ نوشیِ رنداں، تکلیفِ پردہ داریِ زخمِ جگر، دل فریبیِ اندازِ نقشِ پا، دامانِ باغبان و کفِ گل فروش، تازہ وارِدانِ بساطِ ہوائے دل، خار خارِ المِ حسرتِ دیدار، گردشِ ساغرِ صد جلوۂ رنگیں، آئنہ داریِ یک دیدۂ حیراں، مقامِ ترکِ حجاب و وداعِ تمکیں، محیطِ گریہ ولب آشنائے خندہ، آمدِ سیلابِ طوفانِ صدائے آب، خوں شدۂ کشمکشِ حسرتِ دیدار، بدستِ بُتِ بدمستِ حنا، پرتوِ خورشیدِ جہاں تاب، گرمِ نالہ ہائے شرر بار، عرضِ متاعِ عقل و دل و جاں، وجہِ سیہ مستیِ اربابِ چمن، موجِ سرابِ دشتِ وفا، چشم ہائے کشادہ بہ سوئے دل، ودیعت خانۂ بیدادِ کاوش ہائے مژگاں، نکوہشِ مانعِ بے ربطیِ شورِ جنوں، سرمایۂ یک عالم و عالم کفِ خاک وغیرہ۔

غالب کی ان طویل ترکیبوں میں بلاغت شعر کا اعجاز ملتا ہے اور بہ غور دیکھیں تو ان شعری ٹکڑوں میں شاعر کی پیش کردہ فکر کا اظہار بھی کلی طور پر ہو گیا ہے۔ یہ ترکیبیں گویا وہ کلیدیں ہیں جو پورے بیت کی تفہیم کا در وا کر دیتی ہیں۔ فنی زاویے سے تخئیل و تجسیم کے تمام تر امکانات ان سے بخوبی اجاگر ہوتے ہیں جیسا کہ متذکرہ بالا طویل ترکیبات میں عاشقانہ کیفیات اور داخلی واردات پر مبنی ترکیبوں میں تالیفِ نسخہ ہائے وفا، مرغوبِ بتِ مشکل پسند، بیدادِ کاوش ہائے مژگاں، جاں دادۂ ہوائے سرِ رہگوار، رسوائیِ اندازِ استغنائے حسن، عرضِ ستم ہائے جدائی، شرحِ اسبابِ گرفتاریِ خاطر، مجلس فروزِ خلوتِ ناموس، شایانِ دست و بازوئے قاتل، کمالِ گرمیِ سعیِ تلاشِ دید، نشاطِ داغِ غمِ عشق، شورِ سودائے خط و خال، لذتِ سنگ بہ اندازۂ تقریر، مانعِ بے ربطیِ شورِ جنوں، براتِ معاشِ جنونِ عشق،

خوفِ بد آموزیِ عدو، نقشِ نازِ بتِ طناز بہ آغوشِ رقیب، باعثِ نومیدیِ اربابِ ہوس، مقامِ ترکِ حجاب و وداعِ تمکیں، دل فریبیِ اندازِ نقشِ پا اور شستِ بتِ ناوک فگن وغیرہ قابلِ ذکر ہیں، جو نہایت بلیغ انداز میں اقلیمِ شعر کے اس محبوب موضوع کو تاثیر سے ہم کنار کرتی ہیں۔ غالب کے طویل مرکبات شعر کا ایک اہم زاویہ جذباتِ الیہ و حزنیہ کا احاطہ کرتا ہے اور ایسی ترکیبوں میں بڑی ہی جدت ہے، مثلاً رہنِ ستم ہائے روزگار، بے خودیِ عیشِ مقدمِ سیلاب، سرگرمِ نالہ ہائے شرر بار، ناتمامیِ نفسِ شعلہ بار، صد ہزار نوائے جگر خراش، محرومیِ تسلیم و بداحالِ وفا، ودیعتِ خانہ بیدادِ کاوش ہائے مژگاں، باعثِ افزائشِ دردِ دروں، تکلیفِ پردہ داریِ زخمِ جگر، سوزِ غم ہائے نہانی، داغِ فراقِ صحبتِ شب، نازِ گراں مایگیِ اشک، خار خارِ الم ہائے حسرتِ دیدار، عرضِ ستم ہائے جدائی، تاراجِ کاوشِ غمِ ہجراں، شکایتِ رنجِ گراں نشیں، حکایتِ صبرِ گریز پا، خوں شدۂ کشمکشِ حسرتِ دیدار، گرمِ نالہ ہائے شرر بار اور ناتمامیِ نفسِ شعلہ بار جیسی طویل ترکیبوں کا تذکرہ اس ضمن میں نہایت اہم ہے۔ پھر وہ ترکیبیں لائقِ ستائش ہیں جو اس سے ایک قدم آگے بڑھتے ہوئے داخلی واردات و جذبات کا احاطہ کر لیتی ہیں، مثلاً اندیشہ ہائے دور و دراز، مطربِ ترانہ حل من مزید، محوِ پرسش ہائے پنہانی، شکیب و صبرِ اہلِ انجمن، (دل) محیطِ گریہ و لب آشنائے خندہ اور عرضِ متاعِ عقل و دل و جاں کا اس ضمن میں ذکر کیا جا سکتا ہے۔ غالب کی فکریات میں متفکرانہ و متصوفانہ و مذہبی رنگ میں ڈوبی ہوئی طویل ترکیبوں کا امتیازی درجہ ہے اور اس ضمن میں جب وہ طرزِ تپاکِ اہلِ دنیا، جادۂ سر منزلِ تقویٰ، نازشِ ایّامِ خاکستر نشینی، ساماں طرازِ نازشِ اربابِ عجز، فنا تعلیمِ درسِ بے خودی، بیاباں نوردِ وہمِ وجود، ریزشِ سجدۂ جبینِ نیاز، شب و روز و ماہ و سال، چشم ہائے کشادہ بہ سوئے دل، غرۂ اوجِ بنائے عالمِ امکاں، عزمِ سیرِ نجف و طوفِ حرم، حقِ صحبت، اہلِ کنشت، خوبیِ اوضاعِ ابنائے زماں، آبروئے شیوۂ اہلِ نظر، پابستگیِ رسم و رہِ عام اور وجہِ سیہ مستیِ اربابِ چمن جیسی طویل ترکیبوں کی تشکیل کرتے ہیں تو بلاغتِ شعر اپنی انتہا کو چھو لیتی ہے۔ دوسری طرف کلامِ غالب میں انائے شوخ کی نمو میں ان کے خمریہ شعر پاروں کا خاص کردار ہے اور اس رنگ کو مرکبات طویل کے تناظر میں دیکھیں تو خمریہ و نشاطیہ کیفیات کا دوگونہ احساس ہوتا ہے۔ یعنی ایک تو یہ خمریاتی ترکیبی ٹکڑے موضوعاتی اعتبار سے قوت رکھتے ہیں، دوسرے صوری و ظاہری لحاظ سے ان کے پیش کردہ احساسِ حسن کو گہرا کرتے ہیں۔ اس قبیل کی غالب کی طویل ترکیبوں میں گزرگاہِ خیالِ مے و ساغر، ساغرِ مے خانہ نیرنگ، گدائے کوچۂ مے خانہ اور جادۂ بادہ نوشیِ رنداں وغیرہ شامل ہیں۔

یاد رہے کہ غالب کے طویل مرکبات محسناتِ شعر سے آراستہ ہیں اور ایسے شعری ٹکڑے تشبیہات و استعارات، تلمیحات و علامات، تجسیم اور تمثیلی و تمثالی اور تصلیبی و تعلّی آمیز رنگ سے مملو ہیں، خصوصاً تشبیہ و استعارہ میں ان کے عقلی و وہمی مشبہ بہ متاثر کن ہیں اور ایسے حصے حیاتی اعتبار سے خاصے جان دار ہیں۔ آئینہ بے مہریِ قاتل، گزرگاہِ خیالِ مے و ساغر، منت کشِ گلبانگِ تسلی، شگفتنِ گل ہائے ناز، نقاشِ یک تمثالِ شیریں، گل فروشِ شوخیِ داغِ کہن، جلوہ ریزیِ باد و پرفشانیِ شمع، شہیدِ گل خزانیِ شمع، وبالِ تکیہ گاہِ ہمتِ مردانہ، حلقہ ہائے زلفِ کمیں، روزِ ابر و شبِ ماہتاب، عشق و مزدوریِ عشرت گہِ خسرو، رنگِ تمکینِ گل و لالہ، چراغانِ سرِ رہگذرِ باد، اوجِ طالعِ لعل و گہر، لعل و

زمرد و زرد و گوہر، نقش و نگارِ طاقِ نسیاں، فرماں روائے کشورِ ہندوستاں، شب ہائے تارِ برشکال، خوکردۂ اختر شماری، عذر خواہِ لبِ بے سوال، فضائے حیرت آبادِ تمنا، دستگاہِ دیدۂ خونبارِ مجنوں، مثلِ نقشِ مدّعائے غیر، تازہ واردانِ بساطِ ہوائے دل، دامانِ باغبان و کفِ گل فروش، گردِ بادِ رہ بیتابی، آئینہ داری، یک دیدۂ حیراں، شعاعِ آفتابِ صبحِ محشر، ذوقِ نوائے مرغِ بستانی، اندازِ گل افشانیِ گفتار، ہم پیشہ و ہم مشرب و ہم راز، طراوتِ چمن و خوبیِ ہوا، زانوئے فکرِ اختراعِ جلوہ، سرمایۂ یک عالم و عالم کفِ خاک، آمدِ سیلابِ طوفانِ صدائے آب، دماغِ آہوئے دشتِ تتار، فرشِ شش جہتِ انتظار، بدستِ بُت بدستِ حنا، پرتوِ خورشید جہاں تاب اور موجِ سرابِ دشتِ وفا متذکرہ انواع کی ترکیباتِ طویل میں قابلِ ذکر ہیں۔ یوں فنی و تکنیکی حوالے سے غالب کے ان مرکبات طویل میں اسمی و وصفی اور عطفی و اضافی خصوصیات پائی جاتی ہیں اور متذکرہ ترکیبی عناصر ان میں بھی مشاہدہ کیے جاسکتے ہیں۔

یہ امر اپنی جگہ مسلم ہے کہ کلام غالب میں تلمیحی حوالے سے بے مثل اشارات ملتے ہیں۔ غالب نے تاریخی و تہذیبی، مذہبی علمی اور ادبی و فنی حوالے سے اہم اور معروف تلمیحات کو جس طرح پیوند کلام کیا اس کی کوئی دوسری مثال کم ہی ملتی ہے۔ غالب کی ترکیبوں پر تلمیحاتی و استعاراتی اثرات کو بخوبی محسوس کیا جا سکتا ہے۔ اس قدر کے بسا اوقات تو تلمیحی مرکبات ان کے اشعار کی تفہیم میں کلیدی کردار ادا کر گئی ہیں۔ غالب معروف اور غیر معروف مشعرات کو کمال درجے کی بے ساختگی اور معنوی تاثیر سے اپنانے پر قادر ہیں۔ غالب کے تلمیحی مرکبات پر قرآنی و مذہبی اثرات بھی ہیں اور عشقیہ و شاعرانہ بھی تاہم جہاں کہیں انھوں نے تلمیحی انداز کی ترکیبیں برتی ہیں، کلام کی معنویت دوچند ہوگئی ہے۔ بعض اوقات وہ کلاسیکی اثرات سے قدرے آزاد ہو کر نئے مرکبات کی تشکیل دینے میں موفق ٹھہرے ہیں اور ایسی جدت پسندانہ ترکیبوں کی اختراع کر کے اردو شاعری کی لفظیات میں اضافہ کر دیتے ہیں۔ غالب کی تلمیحی ترکیبات عطفی و اضافی اور صفتی تینوں ہی معروف و مقبول صورتوں میں ترتیب پائی ہیں۔ قرآنی و متصوفانہ مرکبات میں ان کے ہاں 'حریفِ دمِ عیسیٰ'، 'باغِ رضواں'، 'تسبیحِ مرجاں'، 'سازِ انا البحر'، 'مشاہدۂ حق'، 'برقِ تجلی'، 'سفیدیِ دیدۂ یعقوب'، 'بوئے پیرہن'، 'مطربِ ترانۂ ھل من مزید'، 'ساقیِ کوثر'، 'بندگیِ بوتراب'، 'تقلیدِ تنک ظرفیِ منصور'، 'محوِ ماہِ کنعاں'، 'زنانِ مصر'، 'لباسِ کعبہ'، 'روزنِ دیوارِ زنداں'، 'خوابِ زلیخا'، 'یوسفِ ثانی'، 'پیرِ کنعاں'، 'نسیمِ مصر'، 'اعجازِ مسیحا'، 'ابنِ مریم'، 'غلامِ ساقیِ کوثر'، 'لبِ عیسیٰ' اور 'کوہ طور' جیسے مشعرات معنی آفرینی کے حصول میں غایت درجے کا کردار ادا کرتے ہیں۔ تلمیحات قرآنی کو اپنے مطلوبہ مفاہیم کے استخراج کے لیے برتتے ہوئے غالب بیش تر مقامات پر اردو اور فارسی کے کلاسیکی شعری مزاج سے کہیں آگے نکل گئے ہیں اور ایسی تلمیحوں کو نئے رنگ و آہنگ میں ڈھالنے میں خاصے کامیاب ٹھہرے ہیں۔ مزید یہ کہ تلمیحاتِ قرآنی نے جہاں کہیں تلمیحی مرکبات کی صورت اختیار کی ہے، غالب کی شوخی ادا دیدنی ہے۔ ان کے تلمیحی مرکبات کی ایک اہم صورت ادبی تلمیحوں سے عبارت ہے جہاں بہ ظاہر روایتی تلمیحی لفظیات مرکبات کی صورت ڈھلے ہیں لیکن بہ باطن ان سے متاثر کن معنی آفرینی اور خیال انگیزی کی گئی ہے۔ مثلاً ایسی ادبی تلمیحی ترکیبات میں 'شوخیِ تحریر'، 'جوئے شیر'، 'بالِ عنقا'، 'مانعِ وحشت خرامیہائے لیلیٰ'، 'خانۂ مجنونِ صحرا'، 'گردشِ مجنوں بہ چشمکہائے لیلیٰ'، 'نقاشِ یک تمثالِ شیریں'، 'دیوار و بستاں'، 'قیس و کوہکن'، 'وارد

رسن'، 'وادیِ مجنوں'، 'عشق و مزدوریِ عشرت گہِ خسرو'، 'نکو نامیِ فرہاد'، 'دشتِ قیس'، 'بنات النعشِ گردوں'، 'نافِ غزال'، 'دستگاہِ دیدۂ خونبارِ مجنوں'، 'عمرِ خضر'، 'رگِ لیلیٰ'، 'خاکِ دشتِ مجنوں'، 'نفسِ قیس'، 'شمعِ سیہ خانۂ لیلیٰ'، 'خامہ مانی'، 'قیس وکوہکن'، 'تاریکیِ زندانِ غم'، 'وحشتِ مجنوں'، 'خیالِ طرۂ لیلیٰ' اور 'وادیِ مجنوں' وغیرہ سے انھوں نے ادبی شعری روایت سے اخذ شدہ تلمیحات کو نئی معنویت دے دی ہے۔ یاد رہے کہ جن اشعار میں ایسی ادبی تلمیحیں بہ صورت مرکبات لائی گئی ہیں ان میں شعریت اور بلاغت انتہا کو چھوتی نظر آتی ہے۔ کلامِ غالب میں مستعمل تلمیحی ترکیبات کا ایک نمایاں زاویہ تاریخی تلمیحوں کو اس طور پر لانا ہے کہ پیش کردہ معنویت بھرپور طور پر اجاگر ہو سکے۔ اس سلسلے میں غالب کے ہاں تاریخی اشخاص و مقامات دونوں کا تذکرہ ملتا ہے۔ مثلاً 'فریدون و جم وکیخسرو و داراب و بہمن'، 'عزمِ سیرِ نجف وطوفِ حرم'، 'خاتمِ جمشید'، 'شاہِ سلیماں جاہ'، 'فرماں روائے کشورِ ہندوستاں'، 'ساغرِ جم'، 'شاہِ دیندار' (اشارہ بہ طرف بہادر شاہ ظفر)، 'جامِ جم' اور 'دشتِ تتار' جیسی ترکیبیں اس سلسلے میں نمایاں ہیں۔ تاہم غالب کے اردو کلام فارسی کے مقابلے میں تاریخی تلمیحی مرکبات کا تناسب قدرے کم ہے اور ایسے اشعار میں شعریت بھی دیگر کلام کے مقابلے میں کم ہے۔ جزوی طور پر دیکھیں تو کہیں کہیں ان تینوں صورتوں سے ہٹ کر بھی تلمیحی ترکیبات دکھائی دیتی ہیں، مثلاً صوفیانہ حوالے سے 'دار و رسن'، 'تقلیدِ تنک ظرفیِ منصور'، 'سازِ انا البحر'، اور 'قلمِ سرنوشت' اور خالصتاً ادبی اشخاص کے تذکرے کے ضمن میں 'وحشت وشیفتہ'، 'معتقدِ میر' اور 'رشکِ ہم طرحی و دردِ اثرِ بانگِ حزیں'، جیسے مختصر وطویل مرکبات بھی کلامِ غالب میں تلمیحی حسن پیدا کر گئے ہیں۔

ترکیباتِ غالب کا یہ سرمایہ بلاغت، جدت تاثیر اور تنوع کے اعتبار سے متاثر کن ہے۔ یہ ترکیبیں قواعدی و شعری دونوں حوالوں سے بے مثال ہیں۔ ان میں غالب کی تخلیقی استعداد اور ذہانت کی تمام ترجولانیاں ملاحظہ کی جا سکتی ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ خالص ترکیب سازی کے لحاظ سے یہ ترکیبیں اردو شاعری کا نقطۂ عروج ہیں، جہاں ایک ایسے شاعر بے مثل کی تخلیقی و تخیلی لیاقت کا اظہار ہوا ہے، جس کے اثرات آنے والے دور کی شاعری پر نمایاں طور پر مرتسم ہوئے۔

حوالے اور حواشی:

(۱) ان ترکیبات کے لیے دیوانِ غالب (مرتبہ) حامد علی خان، مطبوعہ پنجاب یونیورسٹی، لاہور، (۱۹۶۹ء) سے استفادہ کیا گیا ہے۔

(۲) ایضاً، ص ۱۰۱ (۳) ؍؍، ص ۱۱۳ (۴) ؍؍، ص ۱۳۸

(۵) ؍؍، ص ۱۸۸ (۶) ؍؍، ص ۱۷۲ (۷) ؍؍، ص ۱۸۴

(۸) ؍؍، ص ۱۸۴ (۹) ؍؍، ص ۳۵ (۱۰) ؍؍، ص ۵۷

(۱۱) ،، ص۶۵	(۱۲) ،، ص۱۰۱	(۱۳) ،، ص۱۳۳
(۱۴) ،، ص۱۳۹	(۱۵) ،، ص۱۵۱	(۱۶) ،، ص۱۵۹
(۱۷) ،، ص۱۷۲	(۱۸) ،، ص۹۲	(۱۹) ،، ص۱۶۸
(۲۰) ،، ص۹۹	(۲۱) ،، ص۸	(۲۲) ،، ص۸
(۲۳) ،، ص۱۰	(۲۴) ،، ص۳۴	(۲۵) ،، ص۵۷
(۲۶) ،، ص۷۴	(۲۷) ،، ص۷۵	(۲۸) ،، ص۸۲
(۲۹) ،، ص۸۳	(۳۰) ،، ص۹۲	(۳۱) ،، ص۱۰۱
(۳۲) ،، ص۱۱۲	(۳۳) ،، ص۱۲۳	(۳۴) ،، ص۱۲۷
(۳۵) ،، ص۱۲۷	(۳۶) ،، ص۱۲۷	(۳۷) ،، ص۱۲۹
(۳۸) ،، ص۱۳۸	(۳۹) ،، ص۱۳۸	(۴۰) ،، ص۱۳۸
(۴۱) ،، ص۱۳۶	(۴۲) ،، ص۳۷	(۴۳) ،، ص۱۶۶
(۴۴) ،، ص۱۲۷	(۴۵) ،، ص۱۷۰	(۴۶) ،، ص۱۷۱
(۴۷) ،، ص۱۷۱	(۴۸) ،، ص۱۷۱	(۴۹) ،، ص۱۷۳
(۵۰) ،، ص۱۷۳	(۵۱) ،، ص۱۷۷	(۵۲) ،، ص۱۸۰
(۵۳) ،، ص۱۵	(۵۴) ،، ص۱۸۲	(۵۵) ،، ص۱۸۴
(۵۶) ،، ص۱۸۴	(۵۷) ،، ص۱۵۱	

انٹرنیٹ، اردو افسانہ اور وکی پیڈیا

ڈاکٹر محمد کامران

Abstract:

The light of Internet has spread rays of knowledge everywhere. The distances between dream and reality are being reduced. The use of Internet is increasing day by day in Pakistan. Progress in computer world has deep effects on social, economic, literary and political life. Through internet we can access any topic of the world, and can avail ourselves of its advantages in our homes.

The article while discussing the role of a famous website "Wikipedia"in the promotion of Urdu short stories also touches upon the contemporary literary trends and social situation of the Pakistani society.

اردو پاکستان کی قومی زبان ہے۔ ہمارا قومی و ملی تشخص، اردو سے جُڑا ہوا ہے۔ اردو پاکستان میں قومی رابطے کا سب سے مؤثر ذریعہ اور بین الاقوامی سطح پر ہماری شناخت کا اہم حوالہ ہے۔ زندہ قومیں اپنی تہذیب و تمدن اور زبان و ادب پر فخر کرتی ہیں، مگر ہم بدقسمتی سے ان اقوام میں شمار ہوتے ہیں جو اپنی زبان کے حوالے سے کمتری کے احساس میں مبتلا ہیں اور اپنی قومی زبان کے عملی نفاذ کی راہ میں خود ہی سب سے بڑی رکاوٹ ہیں۔

اردو کا شمار دنیا کی ان زبانوں میں ہوتا ہے جن کے مزاج میں غیر معمولی لچک اور جن کے پس منظر میں ایک بھرپور ثقافتی زندگی ہمہماتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ اردو میں دوسری زبانوں کے الفاظ کو جذب کرنے اور حسب ضرورت انہیں اپنے مزاج کے مطابق ڈھالنے کی زبردست صلاحیت پائی جاتی ہے۔ ماہرینِ لسانیات اس امر سے بخوبی آگاہ ہیں کہ بین الاقوامی سطح پر بہت سی زبانیں رفتہ رفتہ معدوم ہو رہی ہیں یا معدوم ہونے کے خطرے سے دوچار ہیں اور آج یہ حقیقت روزِ روشن کی طرح عیاں ہے کہ اکیسویں صدی میں صرف وہی زبانیں ترقی کی شاہراہ پر گامزن رہیں گی جو عصری تقاضوں کو پیشِ نظر رکھیں گی اور اس حوالے سے جو زبانیں کمپیوٹر اور جدید دور کی سہولتوں

سے ہم آہنگ ہوں ان پر ترقی و خوشحالی کے در کھلتے چلے جائیں گے۔ اسی سوچ کے پیش نظر اردو زبان و ادب نے بھی کمپیوٹر کی دنیا میں نئے امکانات کی تلاش کا سفر شروع کر رکھا ہے۔ نظم و نثر کے حوالے سے متعدد ویب سائٹس معرضِ وجود میں آ چکی ہیں۔ انٹرنیٹ نے سماجی زندگی کے ساتھ زندگی کے تمام شعبوں خاص طور پر علوم وفنون پر گہرے اثرات مرتب کیے ہیں۔ خاص طور پر نئی نسل نے تو آنکھیں ہی کمپیوٹر کی آغوش میں کھولی ہیں۔ گزشتہ دو تین دہائیوں میں پاکستان میں بھی کمپیوٹر لٹریسی (Computer Literacy) میں قابلِ قدر اضافہ ہوا ہے۔ اور عوامی سطح پر اس امر کا شعور بیدار ہوا ہے کہ کمپیوٹر سے واقفیت سماجی ترقی کے لیے ناگزیر ہے۔ جہاں تک اردو زبان کا تعلق ہے، حکومتوں کی عمومی بے حسی کے باوجود زبان و ادب کی ترقی میں کمپیوٹر کا کردار نمایاں ہو رہا ہے۔

دنیا کو عالمی گاؤں بنانے میں سب سے کلیدی کردار انٹرنیٹ کا ہے۔ گلوبلائیزیشن (عالمگیریت) نے فاصلوں کو سمیٹ کر رکھ دیا ہے۔ عصرِ حاضر میں کمپیوٹر اور ترقی کا سفر لازم و ملزوم ہو کر رہ گئے ہیں۔ انٹرنیٹ کے عالمی منظرنامے پر بہت سی زبانیں اپنی حیثیت منوانے میں کوشاں ہیں مگر انگریزی کی بالادستی مسلمہ ہے۔ گزشتہ دو عشروں میں پاکستان میں بھی اردو زبان میں متعدد ویب سائٹس معرضِ وجود میں آئی ہیں اور یہ سلسلہ ہنوز جاری و ساری ہے۔

افسانہ، اردو کی نثری اصناف میں سب سے مقبول صنفِ ادب ہے۔ بیسویں صدی میں جس صنف میں سب سے نمایاں ارتقاء دکھائی دیتا ہے اور جس نے ایک عالم کو اپنا دیوانہ بنائے رکھا وہ مختصر اردو افسانہ ہے۔ جہاں افسانوں پر مشتمل کتابیں مقبولیت حاصل کر رہی ہیں وہاں افسانہ انٹرنیٹ پر بھی غیر معمولی توجہ حاصل کر رہا ہے۔ پاکستانی افسانے نے اپنی مختصر زندگی میں اتنے نشیب و فراز دیکھے ہیں کہ افسانے کا موضوعاتی کینوس بے حد وسعت اختیار کر گیا ہے۔

انٹرنیٹ سے آگہی رکھنے والوں کے لیے وکی پیڈیا معلومات کی فراہمی کا ایک اہم وسیلہ ہے۔ وکی پیڈیا، انسائیکلوپیڈیا کی ایک جدید شکل ہے۔ وکی پیڈیا پر اردو کے حوالے سے معلومات کے حصول کے لیے پہلے انگریزی میں مواد دستیاب ہوتا تھا مگر اب "اردو وکی پیڈیا" نے اردو دان طبقے کے لیے معلومات کا ایک بیش بہا خزانہ فراہم کر دیا ہے۔

مذکورہ ویب سائٹ کی ایک اہم خوبی یہ ہے کہ اس کے قارئین مختلف موضوعات پر اپنی تحریریں اپ لوڈ کر سکتے ہیں اور جہاں کہیں ضرورت محسوس ہو تو دستیاب مواد کی اصلاح اور نظر ثانی کے بھی مجاز ہیں۔ اردو افسانے کے حوالے سے وکی پیڈیا پر انگریزی اور اردو میں کثیر مواد موجود ہے۔ اردو وکی پیڈیا کو "وکی پیڈیا۔ آزاد دائرۃ المعارف" کا عنوان دیا گیا ہے۔ مذکورہ ویب سائٹ کا اردو زبان و ادب کے فروغ میں اہم کردار ہے۔

مذکورہ ویب سائٹ پر "تلاش" کے عنوان سے بنائے گئے خانے میں مطلوبہ مواد کا عنوان ٹائپ کر کے متعدد صفحات کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے اور حسبِ ضرورت ان صفحات کی عکسی نقول بھی حاصل کی جا سکتی ہیں۔ مثال کے طور پر "تلاش" کے خانے میں لفظ "افسانہ" ٹائپ کریں تو افسانے کے حوالے سے تعارفی صفحہ سامنے آ جاتا ہے۔

افسانے کی تعریف کے ضمن میں درج ہے:

''افسانہ اردو ادب کی نثری صنف ہے۔ لغت کے اعتبار سے افسانہ چھوٹی کہانی کو کہتے ہیں لیکن ادبی اصطلاح میں افسانہ زندگی کے کسی ایک واقعے یا پہلو کی وہ خلاقانہ اور فنی پیش کش ہے جو عموماً کہانی کی شکل میں پیش کی جاتی ہے۔ ایسی تحریر جس میں ایجاز و اختصار بنیادی حیثیت رکھتے ہیں۔ وحدت تاثر اس کی سب سے اہم خصوصیت ہے۔ ناول زندگی کا کُلی اور افسانہ زندگی کا ایک جُز پیش کرتا ہے، جبکہ ناول اور افسانے میں طوالت کا فرق بھی ہے۔'' [۱]

وکی پیڈیا (اردو) کے ایک اور صفحے پر پاکستانی افسانے کا تفصیلی تعارف پیش کیا گیا ہے۔ ابتدائی طور پر اردو کے پہلے افسانہ نگار کے حوالے سے عمومی بحث، رومانوی افسانہ نگاری اور پریم چند کی حقیقت پسندی کے تعارف کراتے ہوئے اردو میں ترقی پسند افسانے کی روایت اور اثرات پر روشنی ڈالتے ہوئے ''انگارے گروپ'' کا ذکر کیا گیا ہے، یہاں ''پاکستانی افسانہ'' کے مقالہ نگار سے ایک غلطی سرزد ہوئی ہے۔ ''انگارے'' کے عنوان سے شائع ہوئے افسانوی مجموعے کے مصنفین میں رشید جہاں، احمد علی اور محمود الظفر کا حوالہ دیا گیا ہے مگر ''انگارے'' کے سب سے اہم مصنف سجاد ظہیر کا ذکر نہیں کیا گیا۔ حالانکہ مذکورہ مجموعہ کل ۹ افسانوں اور ایک ڈرامے پر مشتمل ہے، اس میں پانچ افسانے سجاد ظہیر کے تحریر ہوئے تھے۔ [۲]

''انگارے'' کے بعد انھوں نے کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، سعادت حسن منٹو اور عصمت چغتائی کے افسانوی طرز احساس پر روشنی ڈالتے ہوئے انتہائی اختصار سے اردو کے مذکورہ بالا نمایندہ افسانہ نگاروں کی فکر کے نمایاں پہلوؤں پر روشنی ڈالی ہے مثلاً کرشن چندر کے حوالے سے:

''کرشن چندر نے حقیقت میں رومان کا امتزاج پیدا کرنے کی کوشش کی لیکن ان کا رومان بھی رومانیت کے ذیل میں نہیں آتا اور ان کے رومان کا تعلق حقیقت سے ہے۔ کرشن چندر کے کردار اسی حقیقی دنیا میں محبت کرتے ہیں اس لیے انھیں اکثر جدائی کا صدمہ برداشت کرنا پڑتا ہے۔ اس جدائی کے پس منظر میں معاشی، معاشرتی حالات بھی موجود ہوتے ہیں۔'' [۳]

اسی طرح راجندر سنگھ بیدی کے افسانوں میں پائے جانے والے فکری رجحانات کا تجزیہ ان الفاظ میں کیا گیا ہے:

''راجندر سنگھ بیدی کے افسانوں کا تعلق بھی حقیقت نگاری کی طرف زیادہ اور رومان کی طرف کم ہے۔ ان کے ہاں موضوعات کا مکمل تنوع موجود ہے۔'' [۴]

اسی طرح منٹو کے فن کو ایک جملے میں سمیٹا گیا ہے:

''۔۔۔منٹو کا تعلق ہماری معاشرتی حقیقتوں سے گہرا ہے وہ ساری زندگی ہماری سماجی، معاشرتی منافقتوں اور غلاظتوں کی نشاندہی کرتا رہا۔'' [۵]

اسی طرح عصمت چغتائی کے فن کے حوالے سے تعارفی جملہ بھی خاص معنویت کا حامل ہے:

''عصمت چغتائی نے بھی معاشی اور معاشرتی حالات کے تحت پیدا ہونے والی جنسی

محرمیوں [محرومیوں] پر کہانیاں لکھیں اور متوسط گھرانے کی زندگی پر قلم اُٹھایا۔''۷

وکی پیڈیا (اردو) پر قیامِ پاکستان کے بعد اردو کے نمایندہ افسانہ نگاروں کے فکروفن کا محاکمہ پیش کیا گیا ہے۔

۱۹۴۷ء کے بعد افسانے میں وکی پیڈیا (اردو) میں ''فسادات کا رجحان'' کے تحت اردو افسانے میں ہجرت اور فسادات کے موضوع پر لکھے گئے اہم افسانوں کا حوالہ دیا گیا ہے۔ فسادات کے زیرِاثر لکھے جانے والے افسانوں میں مجموعی رویوں کے زیرِاثر منٹو کے ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' کو شاہکار افسانہ قرار دیا گیا ہے۔ اسی طرح فسادات کے پہلو بہ پہلو تلخی اور زہرناکی کے حوالے سے بھی منٹو کے ہی افسانے ''کھول دو'' کا حوالہ دیا گیا ہے۔ اسی طرح ہجرت اور فسادات کے موضوع پر احمد ندیم قاسمی کے افسانوں ''نیا فرہاد''، ''تسکین'' اور ''پرمیشر سنگھ'' کو خراجِ تحسین پیش کیا گیا ہے۔ اسی طرح انتظار حسین کے افسانے ''بن لکھی رزمیہ'' کو آزادی کی جدوجہد اور شکستِ خواب کی تفسیر قرار دیا گیا ہے۔ ۷

قیامِ پاکستان کے بعد افسانہ نگاروں کی جو نسل اُبھر کر سامنے آئی، اس میں بہت سے ایسے افسانہ نگار بھی تھے جو قیامِ پاکستان سے پہلے ہی اپنا تخلیقی سفر شروع کر چکے تھے مگر انھیں صحیح معنوں میں شناخت قیامِ پاکستان کے بعد ملی، ان میں نمایاں نام احمد ندیم قاسمی اور غلام عباس کے ہیں۔

وکی پیڈیا (اردو) کے مطابق احمد ندیم قاسمی نے سماجی استحصال اور منافقانہ رویوں پر بھرپور کہانیاں لکھیں جن میں ''جب بادل اُمڈ آئے'' اور ''گھر سے گھر تک'' قابلِ ذکر ہیں۔ وکی پیڈیا پر احمد ندیم قاسمی کے فکروفن کے حوالے سے شامل تحریر میں تشنگی کا احساس ہوتا ہے اور احمد ندیم قاسمی کے افسانوی فن کا حقیقی تاثر اُبھر کر سامنے نہیں آ پاتا۔

وکی پیڈیا (اردو) کے مطابق قیامِ پاکستان کے بعد نئی سماجی صورتِ حال کے حوالے سے غلام عباس کا افسانہ ''فینسی ہیئر کٹنگ سیلون'' ایک اہم افسانہ ہے۔ غلام عباس جس طرح سماج کے دوغلے پن کی عکاسی کرتے ہیں اس کی عمدہ مثالیں ان کے افسانوں ''کتبہ''، ''اوورکوٹ'' اور ''آنندی'' جیسے شہرۂ آفاق افسانوں میں تلاش کی جا سکتی ہیں۔ ۸

پاکستان کے نمایندہ افسانہ نگاروں کی فہرست میں تیسرا نام شوکت صدیقی کا ہے۔ شوکت صدیقی کے افسانے اور ان کے کردار نچلے طبقے کی محرومیوں اور نارسائیوں کی دلگداز تصویریں پیش کرتے ہیں۔ وکی پیڈیا (اردو) میں ''خداداد کالونی'' کو شوکت صدیقی کا نمایندہ افسانہ قرار دیا گیا ہے۔ اسی طرح خدیجہ مستور کے افسانوں کا بنیادی موضوع معاصر زندگی کے روزمرہ مسائل قرار دیا گیا ہے:

> ''خدیجہ مستور نے بھی ترقی پسندوں کی طرح زندگی کی اس جدوجہد میں سب سے اہم عنصر معاشیات کو قرار دیا ہے۔''۹

وکی پیڈیا (اردو) نے ہاجرہ مسرور کے افسانوں کے حوالے سے ایک مختصر تنقیدی نوٹ درج کیا ہے:

> ''ہاجرہ مسرور نے جنس کے ذریعے معاشرے میں پلنے والی برائیوں کو بیان کیا۔ ان کے ہاں دو حوالے ہیں، ایک جنسی اور دوسرا پیٹ کی بھوک۔ ان کے ہاں کئی جگہ ایسے مواقع آتے ہیں جہاں ان کا تصادم شروع ہو جاتا ہے اور ان کے ہاں ایک خاص قسم کا امتزاجی رنگ پیدا ہو جاتا

ہے۔ اس حوالے سے ان کا افسانہ ''کتے'' قابل ذکر ہے۔ ہاجرہ نے عورت کے حوالے سے اس معاشرے کو دیکھا ہے اور یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ معاشرے میں سماجی، معاشرتی اور تہذیبی اقدار کی وجہ سے عورت گھٹن کا شکار ہے۔ وہ جو چاہتی ہے ویسا نہیں کر سکتی۔ ایک معاشرتی جبر ان پر مسلط ہے۔'' ۱۰

پاکستانی افسانہ نگاروں کی اس فہرست میں اگلا نام منشا یاد کا ہے:

''منشا یاد کے بہت سے افسانوں کا تعلق ترقی پسند سوچ سے ہے۔ اس کے علاوہ انھوں نے انسان کے داخلی مسائل، علامتی نقطۂ نظر اور بیانیہ افسانے لکھے ہیں۔'' ۱۱

پاکستانی افسانے کے ارتقائی سفر میں ایک اہم مرحلہ ''علامت اور تجریدیت کا رجحان'' ہے۔ وکی پیڈیا (اردو) کے مطابق اس رجحان نے نئے افسانے کو جنم دیا:

''جس میں نئے اسالیب اور نئے موضوعات کو جگہ دی گئی ہے۔ اسالیب میں بیانیہ کی جگہ علامت کو رواج دیا گیا ہے اور پلاٹ کے منطقی تسلسل کو توڑ کر شعور کی رو کی تکنیک کا استعمال ہوا، جبکہ کردار بھی روایتی افسانے کی طرح مستقل نہیں رہے۔ فکر اور موضوع کے حوالے سے اس دنیا کے بجائے سائے اور پرچھائیوں کی دنیا جو انتہائی مبہم اور غیر واضح ہے، نظر آتی ہے۔ فکری حوالے سے کچھ مسائل ہیں جس میں خوف، تنہائی اور انتشار قسم کی کیفیات موجود ہیں۔ خاص کر عدم شناخت کا مسئلہ۔ علامت نگاری کی سب سے بڑی وجہ انسان کی مشینی زندگی کے بعد اخلاقی اور تہذیبی زوال کے سبب بڑھتی ہوئی تنہائی، انتشار اور خوف ہے۔'' ۱۲

علامتی افسانے کے حوالے سے سب سے معتبر اور اہم نام انتظار حسین کا ہے۔ انتظار حسین نے اخلاقی زوال اور انتشار کے باعث معاشرے میں در آنے والی تبدیلیوں اور بحران کی عکاسی کے لیے علامت کا سہارا لیا۔ اس حوالے سے انتظار حسین کے نمایندہ افسانے ''آخری آدمی'' کو بطور مثال پیش کیا گیا ہے۔ کیوں کہ اسے ''انسان کے اخلاقی، تہذیبی اور مذہبی زوال کی علامت قرار دیا گیا ہے اسی طرح ''زرد کتا'' کو بھی اخلاقی اور تہذیبی زوال کی کہانی قرار دیا گیا ہے:

''اس افسانے میں زرد کتا اور لومڑی کا بچہ دونوں نفس امارہ کی علامت ہیں۔ وہ نفس جو کہ انسان کو گمراہی پر اُکساتا ہے۔ جتنا اسے روکا جاتا ہے اتنا وہ اچھلتا ہے۔'' ۱۳

اسی طرح علامتی افسانے کے ابتدائی حصہ کے دوسرے اہم افسانہ نگار ڈاکٹر انور سجاد کے حوالے سے وکی پیڈیا (اردو) میں لکھا ہے:

''ڈاکٹر انور سجاد کے افسانے اتنے مبہم ہو گئے ہیں کہ ان کے افسانوں میں معنویت کی تلاش بہت ہی مشکل ہو گئی ہے۔ ان کے افسانوں کا موضوع ایسا انسان ہے جس نے جنگوں، تشدد، بربریت، مفلسی، غربت، ظلم و ستم کے سائے میں آنکھ کھولی ہے اور اس انسان کے لیے سب

سے بڑا سوال یہ ہے کہ خود انسان کیا ہے؟ اس کی بقا کس طرح ممکن ہے؟"۱۴

پاکستان میں علامتی افسانے کے ارتقائی سفر میں انگلاسنگ میل ڈاکٹر رشید امجد کو قرار دیا گیا ہے:

"ان کے افسانوں میں یہی سوال اٹھایا گیا ہے کہ میں کون ہوں؟ میری پہچان کیا ہے؟ یہ سب کس طرف جا رہے ہیں؟ ہماری منزل کیا ہے؟ ان کے ہاں ایک ایسے کردار کی شبیہہ اُبھرتی ہے جو کہ اپنے آپ کو گم کر چکا ہے۔ ان کے ہاں ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے یہ کردار اپنے گھر کا راستہ بھول گئے ہوں کیونکہ وہ اپنی پہچان مکمل طور پر کھو چکے ہیں۔"۱۵

وکی پیڈیا (اردو) نے اردو افسانے کی روایت میں جنسی اور نفسیاتی رجحان کو بھی خاص اہمیت دی ہے کیونکہ اسی رجحان کے زیر اثر اردو میں بڑے افسانے اور افسانہ نگار منظر عام پر آئے، اس رجحان کا نمائندہ افسانہ نگار سعادت حسن منٹو ہے۔ سعادت حسن منٹو کے افسانوں میں پائے جانے والے جنسی و نفسیاتی شعور کا تجزیہ کرتے ہوئے اس رائے کا اظہار کیا گیا ہے:

"سعادت حسن منٹو، جنسی اور نفسیاتی امور کا تجزیہ کرتے وقت تلذذ اور مزے کا شکار نہیں ہوئے۔ ان کے نزدیک یہ جنسی اور نفسیاتی امور کچھ حقیقتیں ہیں جن کو بیان کرنا اور جن تک رسائی حاصل کرنا ضروری ہے۔ منٹو نے جو کچھ دیکھا، سوچا اس کو بیان کیا اور منافقت اسے ناپسند تھی۔ منٹو کا کہنا تھا کہ اگر میرے افسانے قابلِ برداشت نہیں تو مطلب یہ ہے کہ یہ معاشرہ بھی ناقابلِ برداشت ہے۔۔۔"۱۶

اسی طرح قدرت اللہ شہاب کے افسانوں میں عورتوں کے حوالے سے نفسیاتی شعور کا حوالہ دیتے ہوئے ان خیالات کا اظہار کیا گیا ہے:

"قدرت اللہ شہاب کے ہاں عورت کے جنسی استحصال اور غربت سے پیدا ہونے والی بے کسی موجود ہے۔"۱۷

جنس اور نفسیات کے حوالے سے اردو افسانے کی تاریخ میں ایک اہم نام ممتاز مفتی ہے جنھوں نے فرائیڈین نفسیات کی روشنی میں اپنے کرداروں کے باطن میں جھانکنے کی کوشش کی:

"ممتاز مفتی نے نفسیات اور جنس کو موضوع بنایا۔ ان تمام موضوعات میں مفتی کی اپنی زندگی موجود ہے۔"۱۸

اسی طرح ڈاکٹر عرش صدیقی کے افسانوں کے مجموعے "باہر کفن سے پاؤں" میں پائے جانے والے جنسی رجحانات اور نفسیاتی شعور کے حوالے سے اظہارِ خیال کیا گیا ہے:

"انھوں نے دراصل جنس کو نئی معنویت کے ساتھ محسوس کیا۔ فرائیڈ اور دیگر ماہرین نفسیات کا اثر بھی قبول کیا۔"۱۹

پاکستانی افسانے کے ارتقائی سفر میں وکی پیڈیا کے مطابق ایک اہم رجحان محبت کا ہے جس کے حوالے سے

نمائندہ افسانہ نگار اشفاق احمد کو قرار دیا گیا ہے:

"جدید دور میں اشفاق احمد ایسا نام ہے جس نے افسانے کا موضوع محبت اور اس کی کیفیات بنائے۔ اس کی محبت عام محبت سے نہیں بلکہ بڑی خاص، گہری اور داخلی محبت ہے۔ جو تجاز سے سفر کرتے ہوئے حقیقت کی طرف مڑ جاتی ہے، اشفاق احمد کی محبت کے لاتعداد روپ ہیں جو لڑکے اور لڑکی تک محدود نہیں بلکہ اپنا وجود پھیلائے ہوئے وسیع کائنات میں پھیل جاتے ہیں، ان کے اکثر کردار محبت کے حوالے سے محرومیوں اور المیے، انتشار اور معاشرتی مسائل کا شکار ہیں۔ "مانوس اجنبی" افسانے کا ماحول بہت ہی عجیب وغریب ہے۔ اس کے کردار بھی محبت کرنے کے بعد جدا ہو جاتے ہیں۔ کسی نے لکھا ہے کہ اشفاق احمد کے کردار محبت تو کرتے ہیں لیکن جدائی ان کا مقدر ہے۔" [۲۰]

وکی پیڈیا (اردو) کے مطابق پاکستانی افسانہ کا ایک اہم رجحان تاریخ سے متعلق ہے اور اس حوالے سے تاریخی طرز احساس علامتی انداز میں انتظار حسین اور حامد بیگ کے ہاں ملتا ہے جبکہ بیانیہ افسانے کے حوالے سے زاہدہ حنا کے فن پر اظہار خیال کیا گیا ہے۔ پاکستانی افسانے کے ارتقائی سفر میں آخری رجحان "تیزی سے بدلتی ہوئی دنیا سے ہم آہنگ تخلیقیت کا جدید رجحان" کے عنوان سے وکی پیڈیا کے برقی صفحات پر موجود ہے:

"اسی کی دہائی کے آتے آتے اردو افسانہ اپنے اندر متنوع موضوعات، اسالیب، زبان و بیان کے تجربات اور فکریات کو سمو چکا تھا۔ فن کاروں کی نئی نسل، دنیا کے تیزی سے بدلتے ہوئے حالات سے ہم آہنگ تخلیقی اسلوب کو متعارف کرانے میں کامیاب رہی۔ یہ اعزاز بھی اسی پیڑھی کے افسانہ نگاروں کے حصے میں آیا ہے کہ علامت نگاری اور تجریدیت کی بہتات کی وجہ سے اردو افسانے کا روٹھا ہوا قاری پھر سے اس تخلیقی تجربے سے جڑ گیا ہے۔" [۲۱]

مجموعی طور پر وکی پیڈیا (اردو) نے اردو افسانے کے ارتقاء اور پاکستانی افسانے کے رجحانات کے حوالے سے قابل قدر مواد فراہم کیا ہے۔ اس سے نہ صرف محقق، نقاد اور طلبہ و طالبات بلکہ اردو ادب کے دنیا بھر میں پھیلے ہوئے قارئین استفادہ کر سکتے ہیں مگر مذکورہ ویب سائٹ ابھی ابتدائی مراحل میں ہے۔ املا اور کتابت کی بہت سی غلطیاں، تحریر کے مطالعے میں دشواری پیدا کرتی ہیں، اسی طرح بہت سے نمائندہ پاکستانی افسانہ نگاروں کو نظر انداز کر دیا گیا ہے یا ان کی فکر کے نمایاں پہلوؤں کو موثر طور پر اجاگر نہیں کیا گیا مثلاً اسد محمد خاں عصر حاضر کے بہتر اور نمائندہ افسانہ نگار ہیں جن کا کوئی ذکر نہیں، اسی طرح بہت سی خواتین افسانہ نگاروں کو بھی اردو افسانے کے ارتقائی سفر میں شریک نہیں سمجھا گیا۔ اس کے باوجود مذکورہ ویب سائٹ کی افادیت اور اردو افسانے کے فروغ میں اس کے کردار کی اہمیت مسلمہ ہے۔

حواشی:

۱۔ ur.wikipedia.org/wiki/افسانہ

۲۔ ڈاکٹر محمد کامران۔ انگارے ۔ تحقیق و تنقید۔ لاہور: ماورا بکس، ۲۰۰۵ء۔ ص ۱۱ تا ۲۶

۳۔ ur.wikipedia.org/wiki/پاکستانی افسانہ

۴۔ Ibid

۵۔ Ibid

۶۔ Ibid

۷۔ Ibid

۸۔ Ibid

۹۔ Ibid

۱۰۔ Ibid

۱۱۔ Ibid

۱۲۔ Ibid

۱۳۔ Ibid

۱۴۔ Ibid

۱۵۔ Ibid

۱۶۔ Ibid

۱۷۔ Ibid

۱۸۔ Ibid

۱۹۔ Ibid

۲۰۔ Ibid

۲۱۔ Ibid

قلمی معاونین

☆ عظمیٰ سیٹھی — شعبۂ اردو، گورنمنٹ اپواء کالج برائے خواتین، جیل روڈ، لاہور

☆ ڈاکٹر آصف علی چٹھہ — شعبۂ اردو، گورنمنٹ ایم-اے-او، کالج، لاہور

☆ عطاء اللہ عطا — ریسرچ کوآرڈینیٹر، شعبۂ اردو، منہاج یونیورسٹی، لاہور

☆ ڈاکٹر نثار ترابی — صدر شعبۂ اردو، گورنمنٹ کالج آف کامرس، راولپنڈی

☆ ڈاکٹر ثمینہ ندیم — شعبۂ اردو، گورنمنٹ پوسٹ گریجوایٹ اسلامیہ کالج کوپر روڈ، لاہور

☆ ڈاکٹر منور ہاشمی — شعبۂ اردو، وفاقی اردو یونیورسٹی، اسلام آباد

☆ ڈاکٹر نبیل احمد — شعبۂ اردو، ایجوکیشن یونیورسٹی، لوئر مال کیمپس، لاہور

☆ ڈاکٹر سلیم سہیل — اسسٹنٹ پروفیسر شعبۂ اردو، ایف جی قائداعظم ڈگری کالج سکیم III، چکلالہ کینٹ، راولپنڈی

☆ ڈاکٹر صائمہ ارم — شعبۂ اردو، گورنمنٹ کالج یونیورسٹی، لاہور

☆ ڈاکٹر عالیہ امام — شعبۂ اردو، گورنمنٹ پوسٹ گریجوایٹ کالج برائے خواتین، سمن آباد، لاہور

☆ ڈاکٹر صائمہ شمس — شعبۂ اردو، لاہور کالج برائے خواتین یونیورسٹی، لاہور

☆ ڈاکٹر عمارہ اقبال — شعبۂ اردو، گورنمنٹ پوسٹ گریجوایٹ کالج برائے خواتین خان پور، ضلع رحیم یار خان

☆ ڈاکٹر عمارہ طارق — اسسٹنٹ پروفیسر (اردو)، حضرت عائشہ صدیقہ ماڈل ڈگری کالج، لاہور

☆ نگہت ناہید ظفر — شعبۂ اردو، گورنمنٹ پوسٹ گریجوایٹ اسلامیہ کالج کوپر روڈ، لاہور

☆ ڈاکٹر آصف حمید — اسسٹنٹ پروفیسر گورنمنٹ کالج آف ایجوکیشن افضل پور، میرپور آزاد کشمیر

☆ ڈاکٹر فیصل کمال حیدری	شعبۂ اردو، گورنمنٹ کالج فار بوائز، ٹاؤن شپ، لاہور
☆ ڈاکٹر سمیرا مختار	شعبۂ اردو، گورنمنٹ پوسٹ گریجوایٹ کالج برائے خواتین، سمن آباد، لاہور
☆ یاسمین کوثر	پی ایچ۔ڈی اسکالر (اردو) وفاقی اردو یونیورسٹی، اسلام آباد
☆ سہیل ممتاز خان	شعبۂ اردو، گورنمنٹ دیال سنگھ کالج، لاہور
☆ ذوالفقار علی	شعبۂ اردو، گورنمنٹ پوسٹ گریجوایٹ کالج اصغر مال، راولپنڈی
☆ نسیمہ رحمان	شعبۂ اردو، گورنمنٹ کالج یونیورسٹی، لاہور
☆ سیدہ عنبر فاطمہ زیدی	مکان نمبر اے-۳۸۶، سیکٹر ۱۱-اے، نارتھ کراچی، کراچی
☆ اسماامانت	لیکچرار گورنمنٹ کالج برائے خواتین، مریدکے
☆ ندیم عباس اشرف	پی ایچ-ڈی اسکالر، شعبۂ اردو، یونیورسٹی اورینٹل کالج، لاہور
☆ سلمیٰ صدیقی	شعبۂ اردو، کنیئرڈ کالج برائے خواتین، لاہور
☆ محمد شہباز	شعبۂ اردو، گورنمنٹ اسلامیہ کالج سول لائنز، لاہور
☆ عفت سرفراز	شعبۂ اردو، گورنمنٹ ڈگری کالج برائے خواتین، مصطفیٰ آباد، لاہور
☆ ڈاکٹر صدف بخاری	شعبۂ اردو، کنیئرڈ کالج برائے خواتین، لاہور
☆ شگفتہ فردوس	ریسرچ اسکالر (پی ایچ-ڈی)، شعبۂ اردو اورینٹل کالج پنجاب یونیورسٹی، لاہور
☆ ڈاکٹر بصیرہ عنبرین	شعبۂ اردو، اورینٹل کالج پنجاب یونیورسٹی، لاہور
☆ ڈاکٹر محمد کامران	شعبۂ اردو، اورینٹل کالج پنجاب یونیورسٹی، لاہور

BĀZYĀFT

26

A Research Journal

ISSN: 1992 - 3678

Department of Urdu
Oriental College, University of the Punjab
Lahore - Pakistan